FILM

WIKTORIA FIODOROWA (ZSRR)

Fot. W. Płotnikow

• NR 13 (1216) • ROK XXVII • 26 MARCA 1972 • CENA 3 ZŁ •

tydzień w filmie

● Zatwierdzono kierownictwa większości zespołów filmowych. Jak już wielokrotnie informowaliśmy, z początkiem 1972 roku powołano siedem nowych zespołów. Na czele każdego z nich stoi kierownik artystyczny oraz kierownik literacki i zastępca do spraw produkcji. Oto skład kierowniczych „trójek":

ILUZJON: Czesław Petelski, Ernest Bryll, Ryszard Straszewski;

KADR: Jerzy Kawalerowicz, Ryszard Kosiński, zastępca do spraw produkcji — vacat;

PANORAMA: Jerzy Passendorfer, Leon Bach, Stanisław Daniel;

PRYZMAT: Aleksander Ścibor-Rylski, Tadeusz Konwicki, Tadeusz Karwański;

SILESIA: Kazimierz Kutz, Feliks Netz; stanowisko zastępcy do spraw produkcji zostanie obsadzone w terminie późniejszym;

TOR: Stanisław Różewicz, Witold Zalewski, Włodzimierz Śliwiński;

X: Andrzej Wajda, Konstanty Puzyna, Barbara Pec-Ślesicka.

● W Łodzi odbyła się narada poświęcona aktualnym zadaniom i perspektywom rozwojowym tamtejszego środowiska filmowego oraz rozbudowie bazy filmowej. Uczestniczyli w niej: wiceminister Kultury i Sztuki, Czesław Wiśniewski, sekretarz Komitetu Łódzkiego PZPR, Jerzy Chabelski, dyrektorzy Wytwórni Filmów Fabularnych, Wytwórni Filmów Oświatowych, SE-MA-FORA, Łódzkich Zakładów Wytwórczych Kopii Filmowych, przedstawiciele Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Teatralnej i Telewizyjnej oraz Naczelnego Zarządu Kinematografii. Dyskutowano o postulowanym przez środowisko łódzkie zorganizowaniu w tym mieście zespołu filmowego, studia filmowego przy PWSFTiT oraz o niezbędnych inwestycjach. Materiały z narady zostaną przedstawione kierownictwu MKiS oraz całemu środowisku filmowemu.

● W marcu odbyło się VII plenarne zebranie Zarządu Głównego Stowarzyszenia Filmowców Polskich. Mówiono na nim o uzyskanych ostatnio świadczeniach socjalnych dla pracowników twórczych kinematografii oraz o korekturach stawek za prace literackie dla filmu. Wśród spraw jeszcze nie załatwionych wymieniano potrzebę ułożenia właściwych stosunków między kinematografią, a telewizją, modernizację bazy technicznej i kinematografii, nowelizację prawa autorskiego w filmie oraz konieczność ochrony zawodu, stypendia, opracowanie statutu aktora w filmie i telewizji. Podczas obrad mówiono też o przyszłorocznym festiwalu polskiej kinematografii fabularnej w Trójmieście oraz o perspektywach rozwojowych całej polskiej kinematografii.

● W dniach 16—20 czerwca br. w Środowiskowym Klubie Studenckim „Gwarek" w Gliwicach odbędzie się I Ogólnopolski Festiwal Amatorskich Filmów Jednominutowych „Mini — Max 1440". Festiwal ma na celu „wyłowienie" z corocznej produkcji amatorskiej filmów szczególnie wartościowych artystycznie, nie przekraczających jednak 60 sekund projekcji.

Iga Cembrzyńska i Jan Nowicki w filmie „Skorpion, Panna i Łucznik" reż. Andrzeja Kondratiuka

projekty i realizacje

● Andrzej Kondratiuk ukończył film „Skorpion, Panna i Łucznik" (tytuł roboczy: „Święta rodzina").

● We Wrocławiu rozpoczęto zdjęcia do „Anatomii miłości" reż. Romana Załuskiego. W głównej roli męskiej występuje Jan Nowicki.

● Trwają przygotowania do realizacji filmu „Palec boży" reż. Antoniego Krauze.

● Jerzy Antczak przygotowuje się do rozpoczęcia zdjęć „Nocy i dni" według znanej powieści Marii Dąbrowskiej. Operatorem będzie Stanisław Loth.

FILMY TELEWIZYJNE

● Reżyser Jan Rutkiewicz i operator Mieczysław Lewandowski realizują w Krakowie sensacyjny film „Skarb trzech łotrów" według scenariusza Andrzeja Szczypiorskiego. Występują: Mieczysław Stoor, Barbara Marszałek, Aleksander Iwaniec, Jacek Recknitz, Andrzej Szajewski i Janusz Zakrzeński.

● W Warszawie trwają zdjęcia do godzinnego filmu telewizyjnego Janusza Kondratiuka (scenariusz i reżyseria) „Godzina z życia". Autorem zdjęć jest Wiesław Pyda. W głównej roli — Ewa Szykulska, ponadto grają: Jan Stawarz, Jan Mateusz Nowakowski oraz amatorzy.

Jan Himilsbach w „Godzinie z życia" reż. Janusza Kondratiuka

ZMARŁ JÓZEF MALISZEWSKI

W Zakopanem zmarł w wieku 80 lat Józef Maliszewski, aktor warszawskiego Teatru Polskiego. Śmierć zaskoczyła go na planie filmowym, w czasie realizacji czechosłowackiego serialu telewizyjnego „Łuk tęczy". Józef Maliszewski, przed laty aktor Teatru Miejskiego w Łodzi, Rozmaitości, Reduty, Teatru im. Bogusławskiego w Warszawie, a następnie — przez 35 lat — Teatru Polskiego, grywał role drugoplanowe w wielu filmach, m. in. w „Historii współczesnej", „Wojnie domowej", a ostatnio w „Agencie nr 1".

kupiliśmy

● POLONEZ OGIŃSKIEGO (tytuł tymczasowy) — film produkcji radzieckiej, w reżyserii Lwa Gołuba. Białoruś podczas okupacji hitlerowskiej: dziesięcioletni chłopiec-sierota zarabia na życie, grając po wsiach na skrzypcach. Trafia do partyzantki, gdzie okazuje się bardzo przydatny. Po latach, występując w Polsce, młody skrzypek spotyka przyjaciół z partyzanckich czasów. Grają: Ilja Cukker, Giennadij Juchtin, Oleg Eskola i Piotr Pawłowski.

● ZNIKNIĘCIE ŚWIADKA (tytuł tymczasowy). Film kryminalny reż. Władimira Nazarowa. W syberyjskiej tajdze znaleziono zwłoki zoologa, który prowadził tam badania naukowe. Śledztwo komplikuje tajemnicza śmierć świadka. W głównych rolach: Walerij Zołotuchin, Artem Inoziemcew, Ludmiła Maksakowa i Marta Zoriktujewa.

● ZBRODNIA W KLUBIE TENISOWYM (tytuł tymczasowy). Dramat psychologiczno-kryminalny produkcji jugosłowiańsko-włoskiej. Znany profesor jest szantażowany przez grupę młodych ludzi, którzy posiadają kompromitujące go zdjęcia. Wśród szantażystów jest jego własna córka. Reżyserował Franco Rossetti; kolor, szeroki ekran. Grają: Anna Gael, Roberto Bisacco, Angela McDonald, Chris Avran.

● ZIELONA ŚCIANA. Barwny film peruwiański reż. Armando Roblesa Godoya („Nie ma gwiazd w dżungli"). Młode małżeństwo opuszcza rodzinną Limę i zakłada farmę w głębi dżungli. Walka z przyrodą kosztuje życie ich synka, ukąszonego przez jadowitego węża. Grają: Julio Aleman, Sandra Riva, Raul Martin i Jorge Montoro.

tematy dnia

FILM O WYZWOLENIU POLSKI

Maciej Sieński, autor „Spojrzenia na Wrzesień", przygotowuje się do realizacji filmu dokumentalnego (prawdopodobnie pełnometrażowego) o działaniach Armii Radzieckiej i jednostek Ludowego Wojska Polskiego na jesieni roku 1944 i zimą roku 1945. Film powstanie w wytwórni „Czołówka". Pytamy reżysera o szczegóły.

— Będzie to właściwie pierwszy film próbujący ukazać pełny przebieg walk o wyzwolenie Polski spod hitlerowskiej okupacji. Dotychczas pokazywano na ekranie jedynie fragmenty tego procesu, na przykład wyzwalanie Gdańska czy Krakowa. Tymczasem istnieje, głównie w archiwach radzieckich, ogromna ilość nie wykorzystanych materiałów, dokumentujących kampanię roku 1944 i 1945 na ziemiach polskich. Pokażemy więc zupełnie nieznane zdjęcia filmowe o dużej wartości historycznej.

Działania wojenne na naszych ziemiach chcemy przedstawić na szerokim tle walk, jakie toczyły się w tym czasie na innych odcinkach frontu wschodniego oraz na wszystkich frontach Europy. Osią filmu będą założenia strategiczne i ich wykonanie. Nie pominiemy zdarzeń rozgrywających się poza frontem, takich jak utworzenie Krajowej Rady Narodowej, ogłoszenie Manifestu PKWN, Powstanie Warszawskie; główną uwagę skupimy jednak wokół działania i przemarszu przez nasz kraj ogromnej, wielomilionowej armii.

— „Cena braterstwa", krótkometrażowy dokument, nad którym pracuje pan obecnie, łączy się tematycznie z tym zamierzeniem?

— Tak. Poświęcam ten film 620 tysiącom radzieckich żołnierzy, którzy polegli na naszych ziemiach w czasie wyzwalania Polski. Szli z daleka, z krańców Europy, z Azji, by zginąć w przededniu końca wojny. Oddali życie za swój kraj, ale także i za nasz, za wolność własnej ojczyzny, ale także i naszej. Ich mogiły rozsiane są na setkach żołnierskich cmentarzy w całej Polsce. Pokażemy te cmentarze — w Poznaniu, Puławach, Gdańsku, Dukli, Wrocławiu. W filmie znajdą się ponadto dokumentalne zdjęcia filmowe, ukazujące zbieranie zabitych i rannych, szpitale polowe, sale operacyjne — tę drugą, tragiczną twarz wojny. Chciałbym, żeby to był film powściągliwy, skromny, bez słów.

— Ukończył pan pracę nad filmem o polskich Tatarach. Interesował pana zapewne ich udział w historii naszych wojen?

— Dzieje Tatarów polskich to ciekawy i mało znany wycinek naszej historii militarnej. Sprowadził ich na Litwę — do walki z Krzyżakami, którzy panicznie się ich bali — wielki książę Witold. Osadził ich między innymi na terenie dzisiejszej Białostocczyzny, gdzie ostatnie ich enklawy istnieją do dziś. Po Unii Litwy z Koroną Tatarzy otrzymali szlachectwo i służyli od tej pory Rzeczypospolitej. Byli z nich doskonali żołnierze konnej jazdy. Wiele naszych nazw kawaleryjskich wywodzi się z ich języka, np. określenia maści końskich: „kary", „bułany", a także słowo „ułan". Jako oddzielna jednostka — szwadron przy pułku ułanów wileńskich, dowodzony przez Aleksandra Jeliaszewicza — walczyli jeszcze Tatarzy we wrześniu 1939 roku. Dziś w zwartych grupach żyją w dwóch wsiach województwa białostockiego: w Kruszynianach i Bohonikach. Zatracili już własny język, zachowali jedynie religię. Wydali spośród siebie wielu ludzi wybitnych, rozsianych po całym kraju; jako grupa są jednak reliktem, który wkrótce będzie istniał już tylko na kartach historii. Także z tego powodu wydawało mi się, że warto ślad tej ginącej społeczności utrwalić w filmie.

Rozmawiała: B. J.

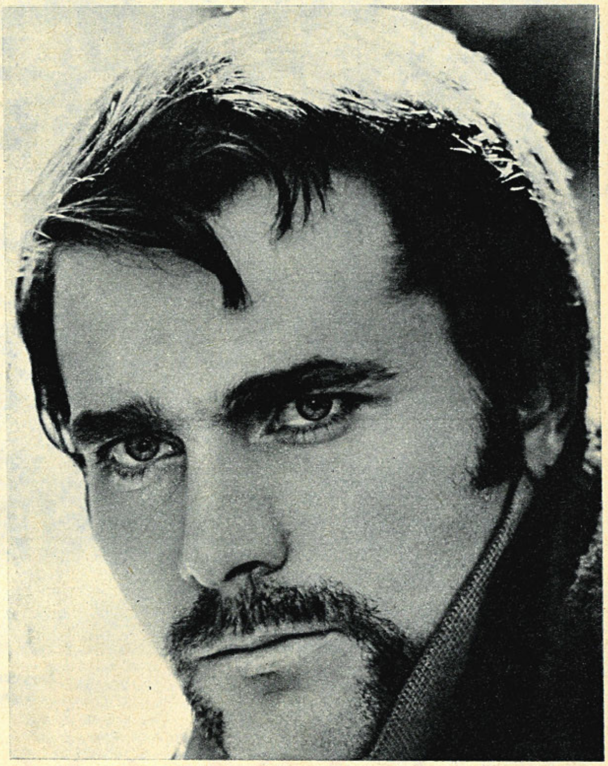
ŚLEDZTWO SKOŃCZONE: ZAPOMNIJCIE O WSZYSTKIM

Młody, żonaty, dobrze prosperujący architekt Vanzi (Franco Nero) jest podejrzany o spowodowanie wypadku samochodowego, w którym zginął człowiek. Architekt zostaje aresztowany do czasu ukończenia śledztwa (na winnym ciąży także zarzut nie udzielenia pomocy poszkodowanemu). Gdy zamykają się za nim bramy więzienia, przeżywa szok; z trudem znosi tutejsze rygory, przeraża go towarzystwo kryminalistów. Wkrótce jednak przekonuje się, że tym wyizolowanym światem rządzą niemal takie same prawa, jak normalnym społeczeństwem. Utrzymuje się tu podział klasowy, istnieje solidarność i zawiść zawodowa, działa także rodzaj mafii, której członkowie skutecznie wyręczają dyrekcję więzienia. Wszystko ma swoją cenę — czasem bardzo wysoką i niewymierną w pieniądzach. Nie bez znaczenia jest także pomoc z zewnątrz.

Wykorzystując to wszystko mniej lub bardziej świadomie, architekt polepsza swe warunki więziennej egzystencji; dostaje lepszą celę i znośniejszych towarzyszy niedoli. Jednym z nich jest mężczyzna (Riccardo Cucciolla), aresztowany w związku z wielką aferą finansową. Jego zeznania mogą mieć decydujące znaczenie dla sprawy, w którą uwikłane są wysoko postawione osobistości. Architekt zaprzyjaźnia się z nim i nawet ratuje go od umieszczenia na oddziale dla umysłowo chorych. Ale los niewygodnego świadka jest już przesądzony i pewnej nocy — na oczach architekta — zostaje zabity, a jego zgon upozorowany jako samobójstwo. Architekt początkowo buntuje się przeciwko bezprawiu; chce zeznać prawdę, ale staje przed alternatywą: może zostać zaraz zwolniony z więzienia albo uwikła się w nową sprawę, jako rzekomy współuczestnik popełnionego w celi morderstwa. Widzi, że nie ma wyjścia: potwierdza fakt samobójstwa ofiary. Wychodzi na wolność złamany, wyzbyty wiary w jakikolwiek porządek społeczny i sprawiedliwość.

Oto skrót fabuły filmu Damiano Damianiego „Śledztwo skończone: zapomnijcie o wszystkim". Jest to kolejne ogniwo w wielkim cyklu włoskich filmów traktujących o funkcjonowaniu aparatu władzy, wymiaru sprawiedliwości i systemu penitencjarnego. Jak pamiętamy, cykl ten rozpoczął przed dwoma laty słynny już dziś film Elio Petriego „Śledztwo w sprawie obywatela poza wszelkim podejrzeniem". Poruszone w nim problemy nadużyć i korupcji aparatu policyjnego i sądownictwa okazały się aktualne, nabrzmiałe i tak głęboko nurtujące włoską opinię publiczną, że powracają do nich stale najwybitniejsi reżyserzy. Ich filmy są nie tylko ważkim przyczynkiem do obrazu włoskiej rzeczywistości, ale także dowodem wielkiej żywotności kina zaangażowanego, walczącego. Takim utworem był poprzedni film Damiano Damianiego „Zeznania komisarza policji przed generalnym prokuratorem", nagrodzony na zeszłorocznym festiwalu w Moskwie. Za równie wielkie osiągnięcie artystyczne uznała krytyka włoska jego film „Śledztwo skończone: zapomnijcie o wszystkim", oparty na powieści Lerosa Pittoniego „Kraty" i nacechowany nie mniejszą pasją oskarżycielską.

Wewnątrz i na zewnątrz
Franco Nero



— Człowiekowi bogatemu, ustosunkowanemu wiedzie się nawet w więzieniu lepiej niż biednemu — mówi reżyser. *— Bohater mego filmu jest przedstawicielem burżuazji i trafiając przypadkowo za kraty nie przestaje korzystać z przywilejów swojej klasy. Mój film nie jest jednak utworem interwencyjnym, nawołującym do reformy systemu penitencjarnego. Nie musi się go zmieniać, bo chodzi o coś ważniejszego: o to, by przestał manifestować autokratyzm władzy. Trzeba zmienić stosunki między jednostką a zbiorowością, między człowiekiem a społeczeństwem.*

Niemal wszyscy krytycy porównują film Damianiego z filmem Nanni Loya „Zatrzymany w oczekiwaniu na rozprawę", w którym identyczny niemal wątek potraktowany jest w formie zjadliwej satyry. Alberto Sordi gra tutaj Włocha mieszkającego stale w Szwecji. Gdy udaje się wraz z żoną i dziećmi na wakacje do ojczyzny, zostaje aresztowany na granicy — nie wiadomo za co. Wędruje z jednego więzienia do drugiego, aż wreszcie po trzech miesiącach zostaje przesłuchany i zwolniony.

Sens filmu Damianiego jest inny: *„Nie chodzi tylko o oskarżenie monstrualnych ustaw i regulaminów, bo spoza nich wygląda stale ta sama twarz społeczeństwa, które je ustanowiło"* — pisze recenzent dziennika „L'Unita". Wskazując na pewne niekonsekwencje stylistyczne utworu (dokumentalizm relacji przy zbyt groteskowym potraktowaniu niektórych postaci), krytyk stwierdza, że potknięcia te nie przesłaniają jednak *„jasności głównej tezy wysuniętej przez autora: społeczeństwo »wewnątrz« i społeczeństwo »na zewnątrz« korelują ze sobą nawzajem z żelazną konsekwencją"*.

Z. P.

„L'instruttoria e chiusa: dimentichi", film produkcji włoskiej, reż. Damiano Damiani

głosy i głosy

KONFRONTACJE: PRZECIW I ZA

Zygmunt Kałużyński, omawiając na łamach Polityki (nr 10/72) tegoroczne „Konfrontacje", atakuje samą zasadę dorocznego przeglądu wydarzeń filmowych; jego argumenty, niekiedy dość dziwne, rozumieć można jako wezwanie do likwidacji tej pożytecznej imprezy.

„Rzekomy szeroki wybór — argumentuje krytyk — okazuje się przypadkowy i nie różni się od przeciętnego repertuaru (...) Wśród tej sieczki znajdują się dwa czy trzy filmy, co do których nie wiadomo, czy wrócą w szerokim rozpowszechnianiu. Większość (...) interesuje się tymi tylko pozycjami i nabywa karnet za 230 zł, by wybrać się do »Skarpy« dwa razy (czyli po 115 zł na seansik). Tym sposobem »Konfrontacje« stają się kantem zarobkowym, w którym w miejsce koników podstawia się instytucja, rajfurząc sensacjami zachodnimi. W dodatku pokazanie ich na przeglądzie daje ewentualne alibi, by już dalej nie walczyć o włączenie ich do repertuaru normalnego, jako że »to już było na Konfrontacjach«".

„Wbrew wielkopańskim wybrzydzaczom — odpowiada natychmiast na zarzuty Krzysztof Mętrak (KULTURA, nr 11/72) — impreza dała niezły wgląd w sytuację filmu na naszym kontynencie w początkach lat 70-tych (...) Że nie jest to sytuacja najweselsza, to już zupełnie inna kwestia (...) Warto o tym mówić choćby dlatego, że pojawiły się już — jak co roku — tendencje likwidatorskie, a liberalny frant p. Kałużyński w POLITYCE uzasadnił je prawiąc »o interesie kultury«, »kancie zarobkowym«, »stratach moralnych« i »prawdziwej instytucji elitarnej«". Występując przeciw likwidatorstwu, Mętrak zastrzega się, że nie jest „przeciw egalitarnej motywacji", zawartej w artykule Kałużyńskiego.

Swoją relację Mętrak kończy podkreśleniem faktu o istotnym znaczeniu: „Widownia dopisywała niezawodnie, o czym melduje Sprawozdawca Państwa, który miał karnet na nieludzką godzinę 23".

POLSKIE PREMIERY 1972

(ciąg dalszy)

W odróżnieniu od styczniowych, lutowe premiery filmów polskich — „Zabijcie czarną owcę" Jerzego Passendorfera i „Agent nr 1" Zbigniewa Kuźmińskiego — nie wywołały ani sporów, jak „Trzecia część nocy", ani pochwał, jak „Perła w koronie". Oba filmy zaliczono do utworów pełnych najlepszych intencji, którym należałoby wybaczyć wszelkie niedostatki. Jednego wszakże nie dało się przemilczeć: braku życiowej prawdy. Przykładowo przytoczmy dwie oceny, charakteryzujące opinię powszechną.

„Pokazano nam film bardzo szlachetny w intencji, ale bardzo nieprawdziwy. Tymon jest aż tak szlachetny, że... nie wierzymy, iż był przez długie lata zakałą (...)" — Tadeusz Kubik w GŁOSIE KOSZALIŃSKIM o „Zabijcie czarną owcę".

„Od książki Stanisława Strumph-Wojtkiewicza do filmu zagubiło się to, co najistotniejsze: prawda o człowieku i jego życiu — autentyzm. Film jest w zasadzie przeglądem gotowych efektów działalności Iwanowa, tak jakby spływały one na bohatera wraz z łaską i niełaską niebios (...) Zamiast filmu-pomnika wyszedł gipsowy bibelot-potworek z podświetlonym wodotryskiem" — Edward Kutermankiewicz w SZTANDARZE LUDU o „Agencie nr 1".

KAPPA

Liryczna tonacja
Sophia Loren

MEDIOLAN UKRAIŃSKI

Motyw inności narodowej często bywa impulsem dla filmu. Zwłaszcza dla filmu komediowego. Anglicy kpią z francuskiego charakteru, Francuzi karykaturują angielski obyczaj, jedni i drudzy lubią parodiować Niemców i Rosjan; cała zaś Europa jednoczy się wobec inności Ameryki. Ken Annakin, autor „Tych wspaniałych mężczyzn...", odnalazł na tym obszarze prawdziwą żyłę złota, a Blake Edwards mozolnie watował swój „Wielki wyścig" „egzotycznymi" sekwencjami rosyjskimi. Na tym tle Vittorio De Sica, reżyser „Słoneczni-

GINĄCY ŚWIAT

Sądzę, że po obejrzeniu reportażowego przeglądu świata ginących zwierząt i ptaków, dokonanego w „Pozwólcie im żyć", nieraz będziemy wracać pamięcią do sugestywnych obrazów zarejestrowanych kamerą Christiana Zubera. Gdy pisarz lub podróżnik bierze do ręki kamerę, domyślamy się, że pragnie wzbogacić swój warsztat przekazu informacji, że tezy, które stawia, chce poddać weryfikacji szerszego audytorium. Christian Zuber nie jest filmowcem, chce jednak porozumieć się z nami językiem kina, a sprawy, które ma do zakomunikowania, są bardzo istotne.

Prowadzona przez niego kamera opowiada o zagładzie grożącej niektórym gatunkom fauny w różnych punktach kuli ziemskiej. Zagładzie, której sprawcą jest człowiek, jego okrucieństwo, mające czasami pozory bezmyślności, zawsze jednak celowe i zracjonalizowane. A więc temat, na który zostaliśmy uwrażliwieni, szczególnie od czasu, kiedy uczeni uderzyli na alarm, ukazując apokaliptyczne skutki ekstensywnego rozwoju cywilizacji technicznej. Zuber zdaje się mówić, że zachowanie równowagi środowiskowej, to nie tylko sprawa ochrony atmosfery przed zanieczyszczeniem czy nadmiernym pustoszeniem naturalnej struktury gleby. Także konieczność zapewnienia bezpieczeństwa i ochrony tym wszystkim organizmom żywym, które przetrwały do naszych czasów w procesie ewolucji, choć były i są narażone na skutki niszczącej działalności środowiska, a przede wszystkim człowieka.

Co roku ludzie zabijają około 300 tysięcy fok, aby zdobyć ich futro. Na niektórych obszarach zwierzęta te zostały już całkowicie wytrzebione... Ławice martwych pingwinów, zatrutych ropą i mazutem, znaczą szlaki wodne południowych części obu oceanów. Na wyspach Seszelskich w pewnej porze roku strumieniami spływa po skałach zawartość milionów jaj jaskółek morskich, rozdeptywanych przez tubylców. To tylko trzy migawki z panoramy obrazu kreślonego z pasją, a niekiedy i brutalnością, której nie osłabia oszczędny autorski komentarz, informujący, że w futra ubiorą się elegantki i Eskimosi, lub że następnego dnia jaskółki złożą świeże jaja, gwarantując tym dobry interes handlowy tubylcom. Społeczna pasja kierowała obiektyw kamery Zubera na żywe j e s z c z e, ale będące już u progu zagłady okazy fauny, podpatrzone w afrykańskim buszu, na Wyspach Kokosowych, Madagaskarze, Galapagos, w Chinach i w lodach Antarktydy.

Filmowi nie zawsze wychodzi na dobre spontaniczność autora-amatora, który — prócz własnej niewątpliwej fascynacji tematem i ciekawostek w swe dzieło wplecionych — nie ma nic więcej do przekazania widzowi. „Pozwólcie im żyć" ma sporo niedostatków — razi przede wszystkim brakiem ciągłości. Przejścia pomiędzy poszczególnymi sekwencjami

ków", wyróżnia się, ponieważ chce przemawiać tonem poważnym. To, co włoskie i to, co radzieckie ma odróżniać się, ale nie przekreślać wzajemnie. Motyw inności — nawet jeśli tą innością jest konflikt II wojny światowej — ma w ostatecznym rachunku ustąpić tonacji braterskiej, ciepłej, lirycznej.

Arką przymierza między ukraińskimi stepami a Mediolanem jest postać poczciwego Włocha (jakby żywcem wyjętego z pamiętnego filmu „Wszyscy do domu"), który w latach czterdziestych zostaje karnie skierowany na front wschodni, a po zakończeniu wojny pozostaje na Ukrainie, u boku dziewczyny, która mu wczoraj, w dniu klęski, uratowała życie. Ta chciana-niechciana odyseja znaczy dramatycznie, gdyż Marcello Mastroianni (jako dobry żołnierz Antonio) pozostawił w rodzinnym mieście ślubną małżonkę Sophię Loren. Po latach — za sprawą namiętnie kochającej i wciąż wiernej Włoszki — następuje konfrontacja żon, a wówczas Mastroianni zupełnie już nie wie co począć z ukochanymi małżonkami, z sobą samym, i gdzie właściwie leży Mediolan. Cierpią również obie kobiety. Zawiedziona w małżeńskiej miłości Sophia Loren daje popis w stylu „gejzer temperamentu", a Ludmiła Sawieljewa cicho płacze, bo nie udał się jej ten mąż-Mastroianni jak rzadko.

Opowieść De Siki jest sympatyczna i ujmująca w tych fragmentach, które utrzymane są w lirycznej konwencji komediowej. Dobre jest aktorstwo trójki głównych wykonawców, wiarygodne zagubienie Antonia, udane portrety obyczajowe — zwłaszcza włoskie (sekwencja miłosnej degustacji pizzy przez Giovannę i Antonia szczerze bawi). Widoczna jest też troska reżysera o budowę realistycznego tła: pod tym względem sekwencje rosyjskie prezentują się wcale nieźle. Ale nad całością filmu ciąży sentymentalizm, specyficzna, ni to żałobna, ni to płaczliwa nuta, charakterystyczna dla większości włoskich obrazów wojennych. „Słoneczniki" są — niestety! — typowym włoskim filmem wojennym, w którym lament chóru mężczyzn zesłanych na wojnę zagłusza palbę karabinową. Oczywiście: los Antoniów włoskich istotnie godny był pożałowania. Ale zalewając się łzami, pociągali oni jednak machinalnie za cyngle karabinów, tkwili w pewnej, konkretnej rzeczywistości, wynosili z wojny jakieś ważne, nowe doświadczenia.

O tym wszystkim wspomina bohater filmu, lecz mu nie wierzymy; nie odnajdujemy w jego wojennym życiu żadnych śladów wyżłobionych przez przeszłość. Może właśnie ta bezkształtność psychiczna bohatera odejmuje „Słonecznikom" sens dramatyczny? Pozostaje nam się zdać na dobre serce Vittoria De Siki, który wyznaje, że »Słoneczniki« — to film o uczuciach, a uczucia ludzkie są takie same we wszystkich krajach".

Emer

„Słoneczniki" (Włochy — Francja), reż. Vittorio De Sica

sprawiają wrażenie przypadkowego montażu scen wybranych ze zbyt obfitego materiału zdjęciowego. A może autor, pragnąc ukazać problem możliwie wszechstronnie, w efekcie zapomniał o kompozycji formalnej. Nie przesłania to jednak istotnej wartości filmowej publicystyki Zubera, która — choć nieporad-

ZDZISŁAW HOFFMAN

na stylistycznie — broni z powodzeniem naczelnej idei.

Szkoda, że mało mamy jeszcze odbiorników TV przystosowanych do przekazu kolorowych obrazów. Emisja tego filmu na małym ekranie zapewniłaby mu nie tylko szerszy zasięg, ale spotkałaby się na pewno z większym zainteresowaniem niż u widzów kinowych, wciąż jeszcze niezbyt chętnie wybierających się na film określany jako „przyrodniczy" lub „popularnonaukowy".

„Pozwólcie im żyć" (Francja), reż. Christian Zuber

Filipski znowu walczy

Reżyser Komorowski zdobył sobie zasłużoną renomę jako twórca filmów, w których kompletnie nie wiadomo o co chodzi. Nie tak dawno przed telewizorami mogliśmy się głowić nad utworem pt. „Kocie ślady", obecnie na ekrany kin wchodzi wężowym ruchem film „Brylanty pani Zuzy". Film możemy śmiało polecić miłośnikom rozrywek umysłowych, prenumeratorom „Szaradzisty" i „Krzyżówki". Warto też, aby CWF ogłosiła konkurs wśród widzów kinowych, pod hasłem: „O co chodzi w »Brylantach pani Zuzy«". Odpowiedzi należałoby nadsyłać pod adresem CWF, ulica Dowcip w Warszawie.

Błędem p. Komorowskiego było obsadzenie w głównej roli Ryszarda Filipskiego. Aktor najwyraźniej nie pojął reżyserskiej koncepcji i psuł efekt swoją wyrazistą mimiką. Nie możemy być jednak pewni, czy mimika aktora Filipskiego szła w słusznym kierunku.

Dlatego też narzuca się kilka interpretacji:

1) Pp. Filipski, Pietraszkiewicz i Englert (młodszy) są obcymi agentami, a pp. Fetting, Szajewski i Karaszkiewicz — konkurencyjną bandą.

2) To pp. Fetting, Szajewski i Karaszkiewicz są obcymi agentami, a Filipski, wraz z pozostałymi panami, ich zwalczają — i są: a) z milicji, b) z kontrwywiadu, c) z konkurencyjnej centrali szpiegowskiej.

3) Panna Golanko (która jest — jak wiadomo — piękna i nawet p. Komorowski nic na to nie poradzi) sprzyja Filipskiemu, ponieważ: a) ma on rację, b) jest przystojny, c) imponuje jej odwagą i opanowaniem, przy czym: A) p. Golanko jest członkinią

MACIEJ KARPIŃSKI

bandy, przy ewentualności pkt. 2 podpkt. a) lub b), B) jest jej ofiarą, C) jest osobą uczuciowo związaną z którymś z jej członków (Karaszkiewicz?).

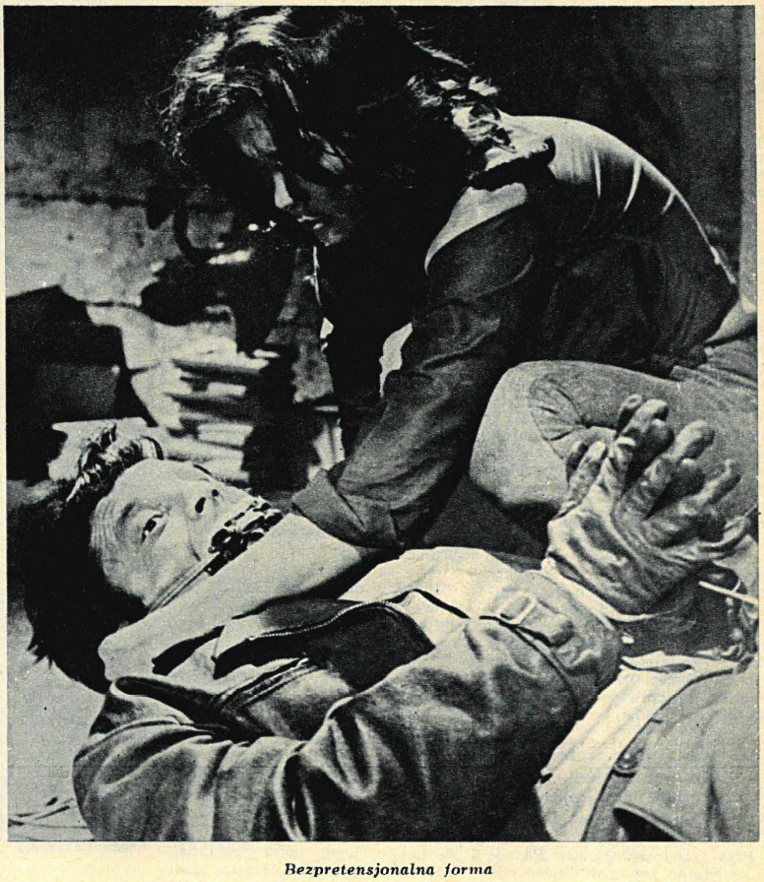
4) Pani Zuza: a) nie żyje, b) żyje, c) egzystuje w zaświatach i stamtąd przybywa, aby straszyć Filipskiego.

5) Milicja: a) wie o wszystkim i w nocy nie pomaga Filipskiemu, bo ma w tym swoje wyrachowanie, b) nie wie o niczym i rano pojawia się przypadkiem, c) wie o wszystkim, ale śpi i rano przybywa, ponieważ się obudziła, mimo że przez całą noc Filipski strzelał, tudzież dawał sygnały światłem i dymem.

Interpretacje można by mnożyć. Jeżeli zaś czytelnik nie zorientował się z tego wszystkiego, o czym jest film i o co w nim chodzi, to wyprawa do kina i tak niewiele mu pomoże. Godna widzenia jest z pewnością gra p. Filipskiego, o ile ktoś nie widział dotąd prawdziwego mężczyzny. Filipski wykazuje prapolski spryt, słowiańską zręczność i nadwiślańską wytrzymałość w walce z szajką, w której — z punktu widzenia fizjonomiki — tylko jeden p. Szajewski nie wygląda podejrzanie. Na uwagę zasługują też dowcipne gagi (przebranie p. Fettinga) oraz interesujące obserwacje życia potocznego w knajpce na plaży, gdzie wszyscy są niemal w kostiumach kąpielowych, p. Pietraszkiewicz nie zdejmuje płaszcza, co skłania ku interpretacji pkt. 2 podpkt. a) lub b). Całość ujęta w bezpretensjonalną formę plastyczną.

Część zdjęć nakręcono za granicą, czego nie widać (na ekranie: sznur samochodów). Film skopiowano na taśmie 35 i 16 mm, dzięki czemu dotrze on do najskromniejszych nawet ośrodków. Ich mieszkańcom życzymy wesołej zabawy.

„Brylanty pani Zuzy" (Polska), reż. Paweł Komorowski



Bezpretensjonalna forma
Halina Golanko

konfrontacje 71

W czasie tegorocznych „Konfrontacji" wyświetlono czternaście głośnych filmów ubiegłego roku. Kilka spośród nich wywołało kontrowersje. Oto opinie naszej recenzentki.

Z czternastu filmów pokazanych na „Konfrontacjach 71", adaptacji dzieł literackich było sześć. Jeśli impreza nosi podtytuł „Przegląd filmów świata" i prezentuje niemal wyłącznie pozycje nagrodzone na festiwalach, a więc uznane za najbardziej godne uwagi, fakt ten może wydać się charakterystyczny, zwłaszcza że do literatury zwrócili się wielcy filmu: Fellini, Visconti, Pasolini. Już choćby dlatego adaptacje wysunęły się na plan pierwszy. Z „Satyriconem", „Śmiercią w Wenecji" i „Dekameronem" wiązano zresztą nadzieje nie tylko natury artystycznej; poprzedzone famą skandalu, także pod względem obyczajowo-erotycznym, obiecywały wiele.

Trzeba jednak od razu powiedzieć, że tu przed Włochów wysforował się Anglik, Ken Russell, również adaptator (sztuki Whitinga) i autor filmowych „Diabłów". Że Russell zajmuje się tym, co w staroświeckim języku nazywano obrzydliwościami, głupio byłoby zgłaszać pretensje: on to lubi, a jemu za to płacą. Pretensje dotyczą mistyfikacji, jakiej się dopuścił, udając, że obchodzą go sprawy skądinąd niebłahe, jak mistyczno-erotyczne opętania, ekstazy quasi-religijne, obcowanie z nieczystym duchem, zbiorowa rozwiązłość zgromadzeń dla innych celów powstałych, reakcja Kościoła, a Inkwizycji w szczególności, na wszystkie te zjawiska. Sprawy zatem, którym filozofia, esej, proza literacka wreszcie (od „Diabłów z Loudun" Huxleya i „Matki Joanny od Aniołów" Iwaszkiewicza) poświęciły tomy, zostały przez Russella sprowadzone do ciągu scen obscenicznych, grubych i dosłownych. Nie ulega wątpliwości, że jest to metoda, która pozwala załatwić jednoznacznie nie tylko problemy Matki Joanny od Aniołów, ale i św. Teresy z Avila. Bo też wszystko wskazuje na to, że ludziom o wyobraźni Kena Russella nie robi większej różnicy, czy mają do czynienia z zakochaną w księdzu garbatą przeoryszą, czy z zakochaną w Bogu hiszpańską mistyczką; i jeszcze pokazując obscenia, bez żadnej artystycznej czy jakiejkolwiek innej konieczności, podają się za tropicieli demistyfikującej prawdy. O grafomańscy, nieprawi potomkowie markiza de Sade!

Co można zrobić z Boccacciem, a czego nie należy z Mannem

Przy tych osiągnięciach Pasolini (skądinąd też mistyfikator, ale na innym szczeblu: wartości ostatecznych, wielkiego ducha, absolutnych dzieł, jak „Medea" czy „Król Edyp", które on odnawia i uwspółcześnia) ze swoim „Dekameronem" wydaje się poczciwcem. Ot, dzieło rubaszne, ludowe, z wielkim pokazem obłapiań (jedyne właściwe tu słowo) wziętych z Boccaccia i sprośnych anegdotek z tego samego źródła. Co prawda, od dawna wiadomo, że co innego jest czytać, a co innego oglądać, i że działanie opisu należy do innego porządku niż działanie obrazu, ale skoro już ktoś bierze się do „Dekamerona" dzisiaj, to właśnie po to, żeby unaocznić, a także dać do zrozumienia, że swobody były już w renesansie, a my, owszem, potrafimy być nie gorsi. I rzeczywiście, nie gorsi o tyle, o ile właśnie trzeba; w sam raz dość, aby zostali usatysfakcjonowani entuzjaści atlasu anatomicznego w akcji, którzy to entuzjaści, chwaląc film Pasoliniego, mogą powoływać się również na piękno pejzażu, rys obyczajowy i kilka stylowych scen. Na dobro Pasoliniego należy zapisać ponadto, że nie uderza w wielki dzwon: temu, kto w ten dzwon uderzać nie powinien, bardzo taka rzecz chwali.

Visconti, bóg jednych, nienawiść innych, też sięgnął po arcydzieło literackie, ale naszego wieku: zaadaptował „Śmierć w Wenecji" Tomasza Manna. Po zniszczeniu „Obcego" Camusa potomek kondotierów mediolańskich powinien się był mieć na baczności. Ale nic mu widać nie straszne, nawet to, co niemożliwe. Niemożliwe zaś choćby dlatego, że cała nowela jest jednym wielkim monologiem wewnętrznym (tak samo zresztą jak „Obcy"). W każdym razie niepodobna jej przenieść na ekran — z dobrym skutkiem — tym sposobem, który wybrał Visconti.

Visconti założył, że film ma być wierny w szczegółach. Ponieważ na szczególe filmowym zna się jak mało kto, ponieważ w konstrukcji obrazu, w filmowaniu postaci, kostiumu, mebla, kapelusza, plaży, wnętrza, grupy osób, w wywoływaniu nastroju zależnego od przedmiotu, w dekoracyjnych układach, które mają zachwycać malarskim smakiem, jest prawdziwym mistrzem; ponieważ wreszcie ma do dyspozycji Wenecję, którą rozumie i czuje, i luksusowy hotel na Lido, którego secesyjne akcesoria (od przedmiotów do ludzi) bardzo mu smakują — od strony wizualnej „Śmierć w Wenecji" jest swego rodzaju majstersztykiem, może trochę przeładowanym i odrobinę epigońskim, ale o to już mniejsza. Lecz ambicje Viscontiego idą naturalnie dalej: Mann to Mann — i został wybrany dlatego, że jest Mannem. I autorem „Śmierci w Wenecji", nie czego innego, a więc noweli analizującej uczucia starego człowieka do chłopca, które bardzo łatwo strywializować, nie przestając mówić o najwznioślejszych rzeczach.

To właśnie Visconti robi. Z urzeczenia pięknem cielesnym, pięknem absolutnym, które przykuwa Aschenbacha do złotowłosego Tadzia, z eksplikacji platońskiej i eksplikacji haniebnej tej miłości, z jej męki, rozpaczy, wstydu i wzniosłości zostaje żałosne aktorstwo (kilka min i kilka tików) doskonałego gdzie indziej Dirka Bogarde i jego tabetyczne kuśtykanie, kilka wizji pięknego chłopca, którego dwuznaczny urok staje się w filmie ordynarnie jednoznaczny. Wreszcie, ponieważ tak spreparowana nowela nie tłumaczyłaby się jasno, inne dzieło Tomasza Manna przychodzi Viscontiemu z pomocą. „Doktór Faustus" mianowicie, ni mniej ni więcej, skąd zostają wzięte beznadziejnie spłaszczone kwestie o cenie bycia artystą, o muzyce (bo stary Aschenbach, rezygnując ze swojej pisarskiej sławy, przejmuje kompozytorską sławę Adriana Leverkühna z „Faustusa"), o diable, Bogu i chorobie, a także pewne sceny (Aschenbach-Leverkühn w burdelu) i pewne charakterystyczne szczegóły (statek, którym płynie bohater filmowy nazywa się „Esmeralda"; nie zapomina się też o klepsydrze, w

JOANNA GUZE

„Satyricon" reż. Federico Felliniego

„Diabły" reż. Ken Russella

której przesypuje się piasek — czas, „genialny czas", który diabeł ofiarował Leverkühnowi za jego duszę). Jest to melanż nieprawdopodobny, w którym nie zabrakło i retrospekcji, pozwalającej Viscontiemu objawić światu, jak rozumie życie Niemca, choćby genialnego, w jego ojczyźnie: mamy więc z jednej strony sceny z żoną i córeczką na ukwieconym zboczu górskim, z drugiej diaboliczne, to znaczy wrzaskliwe, dyskusje o sztuce z przyjacielem (oczywistym poprzednikiem boskiego Tadzia). Nie trzeba mieć modlitewnego stosunku do Manna i nieżyczliwego do Viscontiego, żeby nazwać jego film utworem chybionym i z ulgą myśleć o tym, że adaptacja „W poszukiwaniu straconego czasu" Prousta, którą sobie zamierzył, jak słychać nie dojdzie do skutku.

Rzym: wizja i metafora

Rozkład cywilizacji i analiza tego rozkładu, nasycenie i przesycenie dobrami, także w porządku ducha, prowadzące do zwyrodnienia, rozpaczy i pustki, zagubienie się człowieka, ściana, przed którą staje artysta, to klasyczne wątki Felliniego. W „Satyriconie" Fellini po raz pierwszy porzuca współczesność; wybiera Rzym późnych cezarów, Rzym u szczytu materialnej potęgi i duchowej degeneracji, opisany przez Petroniusza. Reżyser, który jeśli sięgnął po tekst literacki (nowela filmowa według „Nie zakładaj się nigdy z diabłem o swoją głowę" Poego), to traktował go jedynie jako inspirację w najswobodniejszym rozumieniu, tym razem pisarzowi jest wierny. I jasne dlaczego: „Satyricon" to ułomki, fragmenty powiązane tylko osobą bohatera, Enkolpiusza, i jego przygodami, których może być mniej czy więcej bez szkody dla całości. Kompozycji siłą rzeczy nie ma u Petroniusza, z wyboru — u Felliniego. Bo też nie o nią chodzi. I może nawet nie chodzi o perypetie Enkolpiusza, w każdym razie nie przede wszystkim. Ten młody człowiek w pewnym sensie pełni rolę przewodnika po rzymskich piekłach, niby Wergili u Dantego. Nie poecie jednak, duszy wybranej, pokazuje je poeta, ale młodzieniec banalny (jak dziennikarz w „Słodkim życiu"), zepsuty, słaby, w którym jednak coś się tam tłucze — nam. Te piekła, o dwa tysiące lat odległe, są nasze.

Rzym, który w tej intencji wskrzesza wyobraźnia Felliniego, jest niepodobny do czegokolwiek, a już najmniej do wizji z podręczników zachwalających rzymskie porządki architektoniczne oraz wszelkie inne. Jest to Rzym, w który wtopił się Wschód, w którym przemieszały się wierzenia, style, magie, obyczaje; Rzym nie patrycjuszy, ale wyzwoleńców, i nie miecza, ale pieniądza; w którym pojęcie dzielności i cnoty, sławnej *virtus romana*, dawno przestało istnieć; Rzym upadku złączonego z szaleństwem, wyuzdaniem, najgrubszą przemocą i okrucieństwem. Wszystkie rozrywki są tu potwornością, wszystkie pragnienia — żądzą użycia i władzy, wszystkie myśli nikczemne. Poeta, który pod złowieszczym niebem wołał o pięknie i mocy poezji, kończy na robieniu interesów; olimpijscy bogowie ustąpili miejsca Hermafrodycie, bezsilnej, półmartwej lalce; wodzowie są kupcami; pod maską Minotaura kryje się chłystek, waleczny Tezeusz pada na kolana błagając o litość; zamiast architektury, do której modlili się klasycyści wszystkich czasów, jest bezkształtna wieża Babel, siedlisko wszelkich rodzajów rozpusty; żaden Mucjusz Scewola nie włoży już ręki w ogień i trzeba teatru, a w tym teatrze niewolnika, któremu toporem odrąbuje się rękę, aby w okrutnej karykaturze pokazać dawnego Rzymianina.

Jak zawsze u Felliniego, jest w „Satyriconie" moment dobra, piękna i prawdy: scena samobójstwa proskrybowanego patrycjusza i jego żony, poprzedzona wyzwoleniem niewolników i pożegnaniem z odchodzącymi — wraz z nimi — dziećmi. Ta scena, jakby nie należąca do teraźniejszości, wyjęta z dogasającego czasu, wyodrębniona jest całkowitą zmianą scenerii. Po raz pierwszy i jedyny pojawia się tu dom rzymski, o jakim uczono nas w szkołach, surowy, harmonijny, z atrium i sadzawką; inne jest niebo, światło, pejzaż, twarze ludzi, ich ruchy; jedyne łacińskie słowa w filmie padają tutaj. To *libero te*, zwrócone do niewolnika, którego patrycjusz czyni wolnym, odnoszą się do niego samego, gdy — poprzez śmierć wolnym czyni siebie.

Scena ta jest tylko cezurą. Choć z pokrewnego ducha jak końcowa scena (z dziewczynką nad morzem) ze „Słodkiego życia" oraz z „$8^1/_2$" (mały fletnista prowadzący orszak), pozbawiona jest nadziei tamtych. Tamte miały przynajmniej światło snu, marzenia, które może się stać, póki jest życie; ta jest tylko ewokacją umarłej przeszłości. I nie stanowi zamknięcia tego arcydzieła wśród arcydzieł. Po niej przyjdą inne, które nawiążą do tego, co było wcześniej, w oszalałych rytmach, zagęszczonych obrazach wiodąc do zakończenia, którym będzie wejście wszystkich postaci na ich miejsce w malowidłach — fragmentach fresków na fragmentach ścian rozrzuconych po pustkowiu. Ostateczne zwycięstwo należy do śmierci; po cywilizacjach zostają ułomki form, to, co przetrwa, zależy od przypadku.

Premiowana produkcja roku

Tak więc Włosi w oczywisty sposób dominowali nad tegorocznymi „Konfrontacjami", także ilościowo, jeśli dodać jeszcze antyamerykański niby-dokument Montaldiego „Sacco i Vanzetti", podający do wiadomości szczegóły sławnego procesu lat dwudziestych. Film ten miał swój odpowiednik tematyczny (a również ideowy) w szwedzkim „Joe Hill" Widerberga, który widać uznał za palącą konieczność upomnienie się o krzywdy swego rodaka, tak samo działacza robotniczego w Stanach Zjednoczonych, jak dwaj Włosi, i tak samo straconego niewinnie, jak oni. Pozostanie tajemnicą jurorów w Cannes, dlaczego uznali za słuszne nagrodzić oba te filmy. To samo dałoby się powiedzieć o nagrodzie za „Dni święconej wody", przyznanej Kubańczykowi Gomezowi w Moskwie. Jak kilku innych reżyserów Ameryki Łacińskiej, Gomez postanowił wejść do filmu przez drzwi, które otworzył Glauber Rocha, co przy braku jego talentu, wizjonerstwa, myśli, czucia plastycznego, szalonego temperamentu wreszcie — zamienia próby w rodzaju „Dni" w chaotyczny pokaz ideowo spreparowanego folkloru. Folklor również jest materią „Białego ptaka z czarnym znamieniem" Iljenki, operatora „Cieni zapomnianych przodków" i nieudanego naśladowcy tego arcydzieła. Pięknie za to zrobiony i znakomicie zagrany był drugi film radziecki „Wujaszek Wania"; niestety, brak rzutnika i dukanie tekstu polskiego przez lektora odebrało temu filmowi wiele *).

Z pozostałych filmów należałoby przede wszystkim wyróżnić węgierską „Miłość" Karoly Makka (znowu adaptacja: powieści Tibora Dery) z kategorii filmów obrachunkowych, dzieło pełne dyskrecji, umiaru i godności, wolne od deklaracyjnych oburzeń (przeszłość) i łatwego optymizmu (przyszłość), całe w półtonach, zamknięte wspaniałą sceną symboliczną. Dalej, amerykański „Odlot" Formana, zapewne nie mający ostrości i odkrywczości jego czeskich filmów, ale bystry w obserwacjach, zabawny, z kilku znakomitymi fragmentami; „Kolano Klary", studium młodości, w najlepszym znaczeniu z ducha literatury francuskiej, zwłaszcza Prousta, choć doskonale filmowe; brechtowskie wreszcie i z tytułu, i z poetyki „Nagłe bogactwo biednych ludzi z Kombach" Volkera Schlöndorffa, które, choć nie wytrzymuje porównania z jego „Niepokojami wychowanka Törlessa", jest utworem godnym uwagi przez swoją surowość, niezdobność i dyscypline w robocie. Co do filmu „Brzezina" Wajdy, to był już on omawiany wielokrotnie: można jedynie dodać, że na „Konfrontacjach" reprezentował przyzwoicie barwy polskie, zarówno w przenośnym, jak dosłownym rozumieniu.

JOANNA GUZE

*) W ogóle przekleństwem „Konfrontacji" było niszczycielskie czytanie listy dialogowej, na domiar bardzo często źle i niechlujnie przełożonej; i nie podobna tego niczym usprawiedliwić przy imprezie powtarzającej się co rok, zawczasu zaplanowanej, uchodzącej za wydarzenie i zapewne opłacalnej, skoro filmy idą kompletami i nadkompletami w dwu kinach po siedem seansów dziennie.

1

Nieprzyzwoite dialogi
Candice Bergen

Mówi

René Allio

„Kamizardzi" — najnowszy film René Allio, autora „Starszej pani bez godności", przywołuje na pamięć jeden z ważnych epizodów historii Francji: powstanie kamizardów (tak nazywano zbuntowanych hugonotów z Sewennów) w latach 1702—1705 przeciwko prześladowaniom ludności, która przyjęła kalwinizm. Edykt Nantejski z roku 1598 gwarantował jej całkowite równouprawnienie, ale w niecałe sto lat później został cofnięty przez Ludwika XIV, co rozpoczęło erę prześladowań, nietolerancji i przemocy.

— *Skończyłem „Kamizardów"* — mówi Allio — *już w roku 1970, ale premiera odbyła się dopiero teraz. Po prostu film nie mógł znaleźć dystrybutora. Filmy autorskie mają często ograniczoną widownię, ze względu na swą wyszukaną formę. Ale nawet i te, które dochowują wierności prostocie, nie znajdują łatwo miejsca na rynku filmowym. Tymczasem — jestem o tym przekonany — istnieje publiczność, która chętnie by je oglądała. Niestety, realizatorów nie stać na wielką i kosztowną kampanię reklamową, chociaż w wypadku „Kamizardów" wystarczyłoby przynajmniej poinformować widzów o treści filmu. Bunt w Sewennach nie zajmuje zbyt dużo miejsca w podręcznikach i książkach historycznych, a przecież jest jednym z najciekawszych epizodów naszej historii. Krzyżują się w nim różne dążenia i sprzeczności społeczne. Kamizardzi byli protestantami; chciano ich zmusić, by wyrzekli się swojej wiary, chciano ograniczyć ich wolność sumienia. Walczyli więc o zachowanie dotychczasowych swobód, o ocalenie wartości moralnych i kulturowych. Oczywiście, ówczesna młoda burżuazja myślała przede wszystkim o dobrach materialnych i albo nawracała się na katolicyzm, albo szukała schronienia w Szwajcarii. W rezultacie tylko prości ludzie: chłopi, przytłoczeni podatkami rzemieślnicy — chwycili za broń.*

Premiery...

„Duffer"

Film ten, nakręcony w Anglii bardzo skromnymi środkami, nie miał jeszcze publicznej premiery, gdyż nie uzyskał wizy cenzury. Demonstrowany na pokazach prasowych, wywołał dość rozbieżne oceny, choć żaden z krytyków nie odmawia talentu jego autorom. Jest ich dwóch i obaj podpisali film jako reżyserzy: Joseph Des Pins i William Dumaresq — z tym, że ten ostatni odtwarza także jedną z głównych ról.

Jest to ponura opowieść o kilkorgu ludziach z marginesu społecznego. Tytułowy bohater, Duffer, mieszka ze znacznie starszym od siebie mężczyzną, Louis-Jackiem, który jest niedorozwiniętym zboczeńcem. Ich przyjacielski stosunek cechuje spora doza sado-masochizmu. Duffer, wyrywając się spod terroru przyjaciela, znajduje zrozumienie u prostytutki Gracie, która darzy go niemal macierzyńskim uczuciem. Louis-Jacka dręczy tymczasem fakt, że obaj nie mają dzieci, wobec tego Duffer decyduje się porwać z jakiegoś wózka dziecko; nie jest jednak pewien, czy to naprawdę dziecko czy do złudzenia imitująca je lalka. Dopiero gdy Louis-Jack chce zabić dziecko, Duffer szuka ratunku u Gracie, która stara się uratować niemowlę. Ale szalony Louis-Jack morduje dziecko i Gracie. Zrozpaczony Duffer nie widzi innego wyjścia — i zabija szaleńca.

„Duffer i Louis-Jack są zarazem odpychający i sympatyczni — pisze recenzent »Monthly Film Bulletin« — a godny Dostojewskiego obraz nierozdzielnego współistnienia Dobra i Zła w motywach ludzkiego postępowania sprawia, że nasze reakcje na to, co uważamy za wynaturzenia — masochizm, sodomię, okrucieństwo — są zastanawiająco niejednoznaczne. Bo niewątpliwym osiągnięciem filmu jest to, że w ramach jednej obsesyjnej sytuacji potrafił zawrzeć tak wiele rozmaitych refleksji. »Duffer« dowodzi najwyraźniej, że Des Pins i Dumaresq są filmowcami godnymi uwagi."

„Wiedza cielesna"

Reżyser Mike Nichols („Absolwent") rozpoczyna swój najnowszy film „Wiedza cielesna" historią miłosnego trójkąta. Dwaj studenci — jeden romantyczny marzyciel, drugi wesoły kobieciarz — kochają się w dziewczynie, która choć darzy obydwu swymi wdziękami, rękę oddaje marzycielowi. Mija dwadzieścia lat i przyjaciele spotykają się znowu. Marzyciela rozczarowało małżeństwo, zapuścił włosy i brodę, szuka teraz szczęścia u hippiesek. Kobieciarz z biegiem czasu stracił chęć do nowych przygód; wystarczają mu wizyty w domu publicznym. Film zamyka obraz nieoczekiwany, nie mający związku z fabułą: piękna, na biało ubrana dziewczyna tańczy na lodzie, rysując łyżwami zawiłe esy-floresy. Według intencji reżysera ma to być symbol marzeń o szczęściu miłosnym, którego mężczyźni i kobiety wiecznie szukają, lecz nigdy nie znajdują.

Krytyka zgodnie uznała, że fabuła i idea filmu nie wychodzą poza banalne prawdy życiowe. Zaciekawienie, jakie wzbudził, zawdzięcza film głównie dialogom: chyba nigdy dotąd nie padały z ekranu słowa zwroty tak wyzywająco wulgarne nieprzyzwoite. Efekt jest tym jaskrawszy, że warstwa wizualna w niczym nie uchybia kanonom purytańskiego kodeksu dawnego Hollywoodu.

Dystrybutorzy skłonni są uważa film Nicholsa za wydarzenie: jeśl bowiem jakaś zbyt drażliwa cenzur dopatrzy się w sprośnościach dialog obrazy moralności publicznej, nic ni stoi na przeszkodzie, by podłoży tekst inny, utrzymany w poprawnyn stylu miłosnego dramatu.

Na wyróżnienie zasługują kreacj Candice Bergen (zdjęcie 1) i Jack Nicholsona.

Obyczaje

Krwawy „Makbet"

Prasa zachodnia poświęca wiele u wagi „Makbetowi" Romana Polań skiego, którego premiera odbyła si niedawno w Londynie. *„To prawdzi wy Polański* — pisze jedna z gazet — *jego jedyna w swoim rodzaju wer sja »Makbeta«. Film jest przesycon deszczem i burzą, zalewającym szkockie góry, ma też kilka sce trzymających w wielkim napięci To jednak, co najbardziej pozosta je w pamięci, to krwawe łaźnie, w doków których Polański nie szczęd widzom."*

W Londynie wyświetla się aktualnie co najmniej kilka filmów, epatujących brutalnością i okrucieństwem, takich jak „A Clockwork Orange" Kubricka czy „Nędzne psy" Peckinpaha, ale wszystko to nie może się podobno nawet równać z masakrami „Makbeta". Ciekawe, że cenzura brytyjska nie dokonała w filmie Polańskiego żadnych cięć, przeciwnie — zaliczyła go do kategorii, którą mogą oglądać dzieci.

„Trudno zabraniać dzieciom Szekspira — pisze jeden z krytyków. — *Ostatecznie walenie butelką w łeb, co można codziennie obejrzeć w telewizji, jest z pewnością bardziej demoralizujące."*

Na planie

Film o Marušce Kudeřikovej

Jaromil Jireš kręci w okolicach Pragi i na Słowacji film pod prowizorycznym tytułem „Maruška Kudeřikova" (zdjęcie 5). Bohaterką jest dziewczyna, która w czasie wojny walczyła w czeskim ruchu oporu. Pojmana przez Niemców, zginęła w 1943 roku.

— Maruška przyłączyła się do ruchu oporu — mówi reżyser — za namową swego chłopca. On udzielał jej pierwszych lekcji ideowego myślenia. Później, kiedy należało wziąć broń do ręki, chłopak wycofał się. Maruška rozeszła się z nim, pozostała w szeregach bojowników o wyzwolenie kraju. Tu leży — w moim przekonaniu — klucz do odnalezienia prostej prawdy: są okresy historyczne, w których nie wolno się wahać, iść na kompromis. Maruška jest bohaterem, chłopak — nic nie znaczącą jednostką, pozbawioną woli i charakteru.

Losy Maruški oparte zostały w filmie na wiernych przekazach. Żyje jeszcze matka bohaterki, dziś już siedemdziesięcioletnia staruszka. Jej prostota, humor i inteligencja wiele mi pomogły w realizacji. Matka wspomina córkę nie jako herosa, ale żywego człowieka, z krwi i kości. Tak też pragnę pokazać ją w filmie.

Projekty

Pasolini tęskni za antykiem

Pier Paolo Pasolini otrzymał niedawno we Francji nagrodę imienia Raoula Lévy za „Dekamerona". Film ten jest pierwszą częścią tryptyku, z których dwie następne — to ukończone niedawno „Opowieści kanterberyjskie" i przygotowywane do realizacji na Bliskim Wschodzie „Baśnie z tysiąca i jednej nocy".

— *Chcę w swych filmach ukazywać świat, w którym radość życia, a zwłaszcza rozkosze cielesne, nie są ani grzechem, ani sprawą wstydliwą* — mówi reżyser. — *Przenoszę też na ekran cały świat mego dzieciństwa; niewiele zmienił się on od średniowiecza. Zmieniają się epoki historyczne, jednak człowiek pozostaje taki sam. Wolę antyk od naszej uprzemysłowionej cywilizacji. Wizja społeczeństwa antycznego jest moją jedyną rzeczywistością. Postawa ta nie wynika z negowania problemów współczesności; jestem marksistą, ale nie marksistą ortodoksyjnym. Problemy współczesnego życia bardzo trudno rozwiązać i kino, niestety, nie może w tym pomóc. Jest ono bowiem jedynie zwierciadłem, pozbawionym rewolucyjnego oddziaływania. Zresztą większość powstających obecnie filmów prezentuje idee reakcyjne. Piewcą konformizmu na skalę światową stała się też telewizja — ta wstydliwa choroba naszego wieku.*

Kronika

Chaplin w USA

Charles Chaplin po raz pierwszy od dwudziestu lat odwiedzi Stany Zjednoczone. Przybędzie do Nowego Jorku 1 kwietnia, by wziąć udział w wieczorze zorganizowanym na jego cześć w Philharmonic Hall. Z tej okazji zostaną zaprezentowane dwa jego filmy, w tym „Brzdąc". Nie wiadomo jeszcze, czy Chaplin odwiedzi Hollywood, by podczas ceremonii wręczania Oscarów odebrać specjalne wyróżnienie, jakie zostało mu przyznane.

Dni Szekspirowskie

W dniach 20-23 kwietnia odbędą się w Weimarze Dni Szekspirowskie, w których weźmie udział wielu znanych szekspirologów. Grigorij Kozincew zapowiedział prezentację swego filmu „Król Lir" (zdjęcie 4).

„Brudny świat"

Taki tytuł nosi film poświęcony problemom ochrony naturalnego otoczenia człowieka. W ramach współpracy międzynarodowej realizują go, z inicjatywy włoskiej, następujący reżyserzy: Luchino Visconti (zdjęcie 2), Elio Petri, Carlo Lizzani, Gillo Pontecorvo, Damiano Damiani, Vittorio De Sica, Roberto Rossellini, Ingmar Bergman i inni. Zdjęcia wykonywane są w najbardziej zagrożonych przez cywilizację przemysłową zakątkach świata.

Kto, co, gdzie?

PARYŻ. Guy Gilles rozpoczął zdjęcia do filmu „Stała nieobecność". Bohaterem jest zagubiony i zrozpaczony młody człowiek, który dąży do samounicestwienia. Główną rolę gra Patrick Jouane, jego partnerami są: Danièle Delorme i Yves Robert.

*

HOLLYWOOD. Elliott Gould (zdjęcie 3) wystąpi w nowym filmie Roberta Altmana („M.A.S.H."), który będzie adaptacją klasycznego „czarnego kryminału" Raymonda Chandlera „Długa rozłąka".

*

LONDYN. Ken Russell zapowiedział realizację nowego filmu pod prowizorycznym tytułem „Dziki Mesjasz". „Będzie to — zdaniem reżysera — romantyczna tragedia nie pozbawiona sarkastycznego humoru".

*

NOWY JORK. Miloš Forman rozpoczął realizację filmu „Dziennik", opartego o relacje znanego francuskiego scenarzysty Jean-Claude Carrière'a z wydarzeń paryskich maja roku 1968. W głównych rolach wystąpią: Delphine Seyrig i Richard Benjamin.

*

PARYŻ. Dawno nie oglądana na ekranach Arletty wystąpi w „Zamkniętych okiennicach" reżyserii Jean-Claude'a Brialy, który powierzył jej rolę charakterystyczną: starej, niemal zupełnie niewidomej prostytutki, udzielającej lekcji angielskiego młodym pensjonariuszkom domu publicznego.

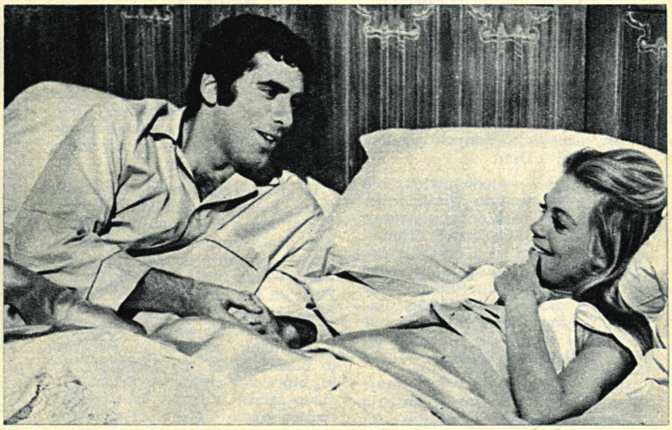
*

RZYM. Po sukcesie swego pierwszego filmu („The Boy Friend"), Twiggy wystąpi w przygotowywanym we Włoszech musicalu „Gotta śpiewa. Gotta tańczy". Nie wiadomo jeszcze, kto będzie reżyserem.

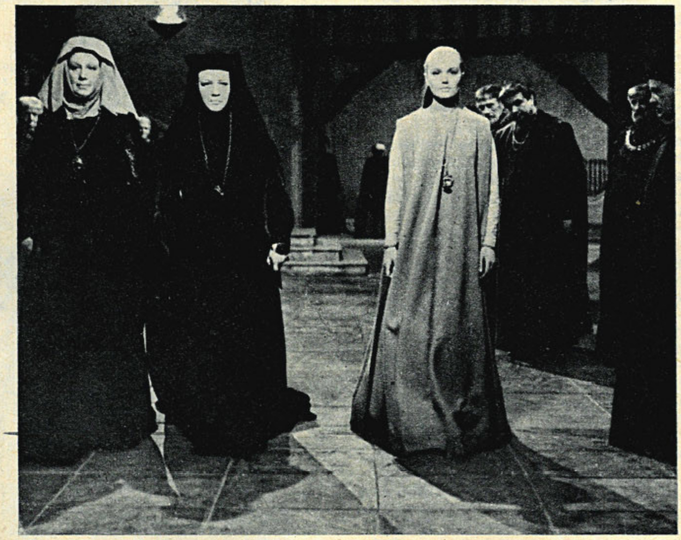
*

LONDYN. Fred Zinnemann opracowuje scenariusz filmu „Chacal". Będzie to oparta na faktach historia jednego z zamachów na generała de Gaulle'a.

2 *Groźna cywilizacja*
Luchino Visconti



3 *Klasyczny kryminał*
Elliott Gould i Dyan Cannon



4 *Szekspirowska sesja*
„Król Lir"

5 *Historyczna prawda*
Magda Vašaryova i Milan Kolar

plamy na ekranie

JACKIEWICZ NIE ROZUMIE „BULLITTA"

Przynajmniej wynika to z jego tekstu „Bullitt i potwory", zamieszczonego w „Życiu Literackim" (10/1972). Zaczyna się już od warstwy wydarzeniowej i konstrukcji intrygi. Cytuję: „Na początku filmu zastępca prokuratora okręgowego każe detektywowi Bullittowi chronić gangstera Rossa, który oddał się w ręce sprawiedliwości. Bullittowi nie udaje się wykonać zadania, Ross zostaje zabity przez bandę. Wtedy Bullitt, chcąc się zrehabilitować, na własną rękę tropi morderców". I dalej: „Intryga jak intryga. Gorzej, bo krytycy mają rację – ona nie ma sensu. Zamordowany Ross nie był Rossem. Dlaczego, nie wiemy. Nie bardzo też wiemy, dlaczego ucieka autentyczny Ross, którego w końcu ściga Bullitt. Luzów i niewyjaśnionych zagadek jest więcej". Dixit.

Wprawdzie niedopowiedzenia zdarzają się w tym filmie, nikt nie mówi, że jest on zbudowany na wzorcach klasycznej dramaturgii, ale żeby to z czystym sumieniem głosić, trzeba spróbować odczytać to, co spokojnie poddaje się odczytaniu. Bo wiadomo, dlaczego zamordowany Ross nie był Rossem i wiadomo, dlaczego ucieka autentyczny Ross.

Panie Profesorze! Istnieje dwóch braci Ross: organizują porwanie pieniędzy gangsterskiej organizacji z Chicago, której obydwaj są członkami. Jeden z nich, który pojawia się na początku filmu, otrzymuje od gangu telefoniczne polecenie, że ma wykończyć Rossa, tj. swojego brata, stąd jego „zawahanie" przy telefonie. W tym czasie drugi zgłasza się do przedstawiciela podkomisji Senatu Chalmersa, by złożyć zeznania i zapowiedzieć sypnięcie gangu, licząc cały czas na ucieczkę. Wszystko jest bowiem ukartowane przez dwóch braci, którzy na miejsce Rossa podstawiają do hotelu quasi-Rossa, człowieka nazwiskiem Renick. Polecenie jego ochrony otrzymuje właśnie Bullitt. Renickowi bracia płacą, obiecując mu przy tym, że go odbiją, gdyż inaczej odpowiadałby za podszycie się pod kogoś innego, co jest przestępstwem. Dlatego otwiera on drzwi hotelowego pokoju, a przed strzałami krzyczy coś w rodzaju: „nie tak się umawialiśmy". Rossom chodziło tu tylko o to, żeby zatrzeć wszelkie ślady ich przedsięwzięcia. A więc wiemy, dlaczego zamordowany Ross nie był Rossem.

A dlaczego ucieka autentyczny Ross? Ucieka, ponieważ jest podejrzany o dwa morderstwa: to hotelowe i dziewczyny. Istnieje mianowicie podejrzenie, że zlikwidował żonę zamordowanego Renicka, a usunął ją dlatego, żeby nie było śladów i wtedy, kiedy na jej trop wpadł Bullitt, gdy znaleziono dokumenty. A także dlatego, że byłby podejrzany o podstawienie na swoje miejsce człowieka do hotelu, co jest fałszerstwem, a zatem przestępstwem.

Skąd zaś zaciekłość Bullitta? Z zemsty; on nie chce żeby Chalmers wygrał, żeby miał świadka, pojmany Ross musiałby bowiem zeznawać, doprowadzony przed podkomisję Senatu. Bullitt ma więc tu „własną sprawę" – jego zapamiętanie zakończone zabójstwem trochę lepiej tłumaczy historia splądrowania pokoju Cathy, która wypadła w polskich opracowaniach filmu.

Ja nie mówię, że akcja utworu Yatesa jest przejrzysta, wiele tu domyślań trzeba snuć (np. sprawa pieniędzy), nie ma co jednak szukać niejasności tam, gdzie ich nie ma. Eliminacja niejasności zmienić może bowiem sposób wnioskowania i kwalifikacji w procesie refleksji krytycznej. Jackiewicz pisze: „Nielogiczności upodabniają »Bullitta« do wizji sennej, co sugeruje, że film ten to »taka Kafka«: świat nie do pojęcia". Jak się czegoś nie próbuje odczytać, zawsze się wyda ciemne i nielogiczne. Tymczasem „niedopowiedzenie" w „Bullitcie" jest chwytem artystycznym, a nie podstawą całości, nie „sensem", jak u Kubricka w „Odysei kosmicznej: 2001". Zresztą w każdym niemal utworze artystycznym grasuje żywioł „niedopowiedzenia", chodzi tylko o to, że dyrektywą krytyka winno być: odczytać, ile można. Nie można ferować sądów w przypadku filmu kryminalnego, przechodząc mimo (czy „ponad") warstwy zdarzeniowej i lekceważąc ją.

Z „Bullittem" mam też swoje inne, bardziej osobiste sprawy. Złajał mnie Eberhardt w „Ekranie" za to, że napisałem, iż obraz ten — prezentując „czystą kinowość" — nie jest dziełem sztuki. Ponowił ten atak w wielce interesującej dyskusji „Od nowej fali do Bullitta", a poparł go Zygmunt Kałużyński, powiadając, iż jest to błąd typowy dla naszej krytyki, która zapomina, że już za pomocą samej techniki artystycznej twórca dostarcza odbiorcy wartość estetyczną i pełne przeżycie warte człowieka. Eberhardt zaś skonkludował: „To, co jest sztuką w »Bullitcie« — zawarte jest nie w warstwie problematyki społecznej, lecz w plastyce filmu, w jego rytmie, dramaturgii". Czytając to myślę, że albo zachodzi nieporozumienie nomenklatury, albo mamy bardzo rozbieżne pojęcia co do zjawiska „sztuki", a dokładniej „sztuki w kinie". Ja jednak wolałbym rozróżniać te — nieliczne zresztą — dzieła filmowe, które potrącają o „doznanie metafizyczne" (przyznaję, że brzmi to nader niejasno) od takich, jak „Bullitt", które usprawiedliwiają całkowicie swoje istnienie, kiedy je oglądamy. Jeśli zaś idzie o dostarczenie odbiorcy wartości estetycznej, plastykę i rytm filmu etc., zgadzam się całkowicie. Zresztą, żeby zadowolić Konrada Eberhardta gotów byłbym nawet — trawestując Gertrudę Stein — krzyczeć bez wytchnienia: „Bullitt" jest sztuką, jest sztuką, jest sztuką...

KRZYSZTOF MĘTRAK

Panna Młoda (Ewa Ziętek)

„WESELE" PRAWIE GOTOWE

Reżyser Andrzej Wajda zakończył zdjęcia do „Wesela" według sztuki Stanisława Wyspiańskiego i pracuje obecnie nad montażem filmu. Przedstawiamy ostatnią serię zdjęć z realizacji.

Zdjęcia: Renata Pajchel

Poeta (Andrzej Łapicki)

Gospodarz (Marek Walczewski)

Czepiec (Franciszek Pieczka)

Dziennikarz (Wojciech Pszoniak)

zapiski krytyczne

● KONTESTATOR STROHEIM ● AMERYKANIE KRYTYCZNI ●

WTOREK

Wieczory w „Iluzjonie", sali projekcyjnej Filmoteki Polskiej. Muzyka pianina, głos spikerki tłumaczącej na żywo napisy z ekranu (niby dawnego komentatora, który widzom objaśniał treść filmu). Gdybyż nie młodzież! Dlaczego ona na starych filmach tak hałasuje? Są już zanadto śmieszne? Ależ z was też kiedyś będą się śmiać!

Znów widziałem Stroheima „Ślepych mężów" i „Szalone żony". Stroheim, to był dopiero kontestator! Na tle ówczesnego filmu amerykańskiego nagle ten przybysz z Europy. Zaczął od statystowania w filmie, w ówczesnym filmie! Zaczynał od rezygnacji z ambicji życiowych, jak jego późniejszy mistrz Griffith. I, jak Griffith, w końcu zasmakował w filmie. W „Ślepych mężach" z 1919 roku jest ironia, na jaką jeszcze rzadko stać ówczesne kino, zwłaszcza mające skłonności moralizatorskie kino amerykańskie. Jest tu wprawdzie trochę kaznodziejstwa, występek zostanie przykładnie ukarany, ale zanim to się stanie, pysznie wypada postać fircyka i błazna (gra go Stroheim), oficera austriackiego, głupiego i żałosnego, w którym znalazło się wszystko, co złe i śmieszne, jakby naturalizm pomieszał się z wiedeńską operetką.

Jeszcze wyraźniej ów przedziwny splot widać w późniejszych o dwa lata „Szalonych żonach". Zawsze ceniłem ten film, ale teraz chyba bardziej. Tu jest większa dojrzałość (niedługo przecież powstanie „Chciwość"). Znów Stroheim w głównej roli. Jest znów oficerem, dla odmiany carskim, bawidamkiem przebywającym w Monte Carlo (podczas kiedy jego koledzy walczą na frontach I wojny światowej). Oficer przewodzi trzyosobowej szajce i poluje na majątki bogatych Amerykanek. A Monte Carlo jako tło: secesyjne pałace, ruletka, piękne kobiety, elegancja nawet samej szajki. Raptem w środku tego prosta dziewczyna, zakochana w oficerze pokojówka, która podpala pałac, gdzie on spotyka się z inną kobietą. A to u Stroheima nie ma bynajmniej charakteru łatwego efektu, rzeczywistość bowiem w jego filmie od początku jest napięta, nerwowa, dwuznaczna. Nie jest też tylko retoryką niesławna śmierć oficera i jego trup w miejskich kanałach. Może dziś tym lepiej odczuwa się z dystansu lat, jak jedno obok drugiego było możliwe — naturalizm obok operetki i delikatnej, cokolwiek zabawnej secesji. W końcu z jednej epoki pochodzą.

NIEDZIELA

Tak się złożyło, że oglądając wczesne filmy, oglądałem w tym samym czasie sporo współczesnych (nie tylko z racji Tygodnia Filmów Amerykańskich). Wyobrażam sobie, że Stroheim tak samo przynajmniej musiał szokować hollywoodzkich producentów, jak dziś szokują taśmy „szkoły nowojorskiej" czy nowe „undergroundu". Zresztą także te niby uznane i już produkowane w Hollywoodzie muszą trafiać na niemałe opory, jeżeli w wymienionym Tygodniu pokazano, na dobrą sprawę, tylko jeden film niekonformistyczny, „Pięć łatwych utworów" Rafelsona. Obraz jednak mogę sobie uzupełnić innymi pozycjami, wyświetlanymi na naszych ekranach, lub które widziałem przy różnych okazjach. Znajdzie się tu więc m. in. „Obława" Penna i jego „Bonnie i Clyde", „Chłodnym okiem" Wexlera, „Czyż nie dobija się koni?" Pollacka, „Absolwent" Nicholsa, „Swobodny jeździec" Hoppera, „McCabe i Mrs Miller" Altmana.

Akcenty krytyki społecznej czy obyczajowej odzywały się w amerykańskiej kinematografii nawet już w dziele patriarchalnego Griffitha (np. w pokazanym ostatnio w „Iluzjonie" „Spekulancie zbożowym" nie mówiąc o „Nietolerancji"). Wiele krytyki było i później (znów np. u patriarchalnego i zachowawczego Johna Forda czy Kinga Vidora). Ale nigdy nie miała ona tak mocnych barw i nie wydała tak licznych i znakomitych utworów, jak obecnie.

ALEKSANDER JACKIEWICZ

JERZY PELTZ

TRUDNE DROGI LITEWSKIEGO KINA

Korespondencja własna z Wilna

Przed dwoma tygodniami pisaliśmy o nowych filmach litewskich z kręgu historycznego. A co z tematem współczesnym?

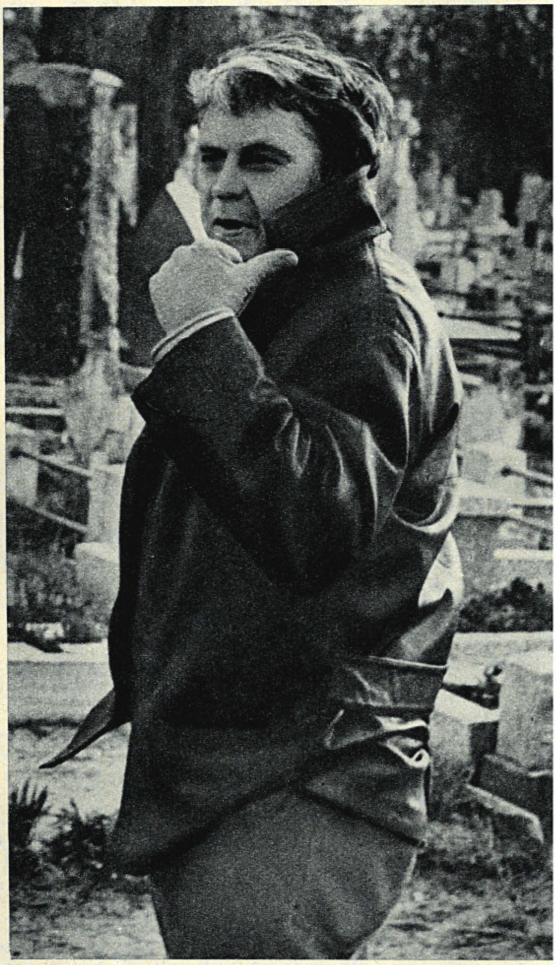
Współczesność reprezentuje jedna nowa pozycja — „Mała spowiedź" Algirdasa Araminasa. A i ten film dotyka współczesności w jednym tylko punkcie, ważnym wprawdzie, ale nie dającym w tym ujęciu możliwości szerszej konfrontacji istotnych problemów, jakimi żyje dziś społeczeństwo litewskie. Araminas od dawna interesuje się młodzieżą, jej postawami życiowymi, dążeniami i marzeniami, próbuje zgłębić skryty świat pierwszych samodzielnych działań, rodzących się nieśmiało uczuć, odruchowych, spontanicznych protestów przeciw porządkowi narzuconemu przez dorosłych. Dał temu zwłaszcza wyraz w swym poprzednim filmie, „Kiedy byłem mały", nastrojowej opowieści o pierwszej miłości nastolatków, przedstawionej subtelnie i wrażliwie, z dużą znajomością psychiki wieku dojrzewania. „Mała spowiedź" miała być następnym krokiem w tym kierunku, ale wypadła nieprzekonywająco, tak, jakby twórca zawahał się nagle, czy wypada sięgnąć serio do spraw bardziej drażliwych, mocniej przenikniętych materią rzeczywistości. W rezultacie dość daleko od tej rzeczywistości odszedł, opierając się na schemacie, który może wydać się kuszący w scenariuszu, lecz na ekranie brzmi fałszywie, niczym perkusja zagłuszająca kameralny koncert smyczkowy.

Kilkunastoletni Arunas przeżywa psychiczne „trzęsienie ziemi": ma kłopoty w gimnazjum, a w domu nie może porozumieć się z ojcem, schorowanym weteranem wojennym, zapatrzonym w heroiczną przeszłość; matka niedawno opuściła dom i wyszła ponownic za mąż, zabierając ze sobą młodszego brata Arunasa. Chłopiec buntuje się przeciw tej sytuacji, ucieka z domu, próbuje znaleźć pracę w porcie (akcja toczy się w Kłajpedzie), wreszcie jedzie do mieszkającej w Kownie matki, ale widok ojczyma tak go szokuje, że porywa braciszka i wraca do domu. Tu dowiaduje się, że ojciec uległ ciężkiemu atakowi serca i leży w szpitalu... W schemacie tym czai się wiele problemów: niewłaściwe metody wychowawcze w szkole, niemożność porozumienia się dwóch pokoleń, protest przeciw obyczajowości dorosłych — ale właśnie ich programowa mnogość, a przez to powierzchowność, decyduje o słabości filmu. Nawet główny bohater, zwracając co chwila twarz w różnych kierunkach, w końcu zupełnie ją traci. Szkoda, tym bardziej że Araminas mógłby swe liryczne skłonności wykorzystać w tej tematyce o wiele owocniej, nie rezygnując wcale z ważkich uogólnień moralnych i społecznych.

Tak przedstawia się najświeższy dorobek kinematografii litewskiej. Omówionych pięć filmów pełnometrażowych oznacza tutaj produkcję prawie dwóch lat, trudno więc mówić o sukcesach; regres jest widoczny, zwłaszcza że jeszcze nie tak dawno kinematografia ta była jedną z ciekawszych na filmowej mapie republik radzieckich. Czy jednak ów spadek formy zjawił się nieoczekiwanie, czy jest niespodzianką? Sądzę, że nie. Po błyskotliwych sukcesach pierwszej połowy lat sześćdziesiątych, kiedy kilka znaczących filmów, zrealizowanych przez ludzi młodych i utalentowanych, wytyczyło pewien kierunek, potem już — kiedy kierunek ten się przeżył — nie postarano się o zmianę kursu, wpadając na rafy epigoństwa. Kierunek, o którym mowa, wyznaczyła szeroko pojęta problematyka minionej wojny, przedłużona następnie filmami rozrachunkowymi z burzliwego okresu walk bratobójczych i odzywająca się jeszcze stokrotnym echem w filmach współczesnych, takich nawet, jak „Kronika jednego dnia". Tu właśnie, w tym jedynym jak dotąd współczesnym filmie Vytautasa Žalakevičiusa, tkwiła szansa na rozwój kierunku nowego, idącego naprzeciw rzeczywistości lat

Szkoła życia
„Mała spowiedź" — Andrius Karka

Szkoła poniewieżska
Donatas Banionis



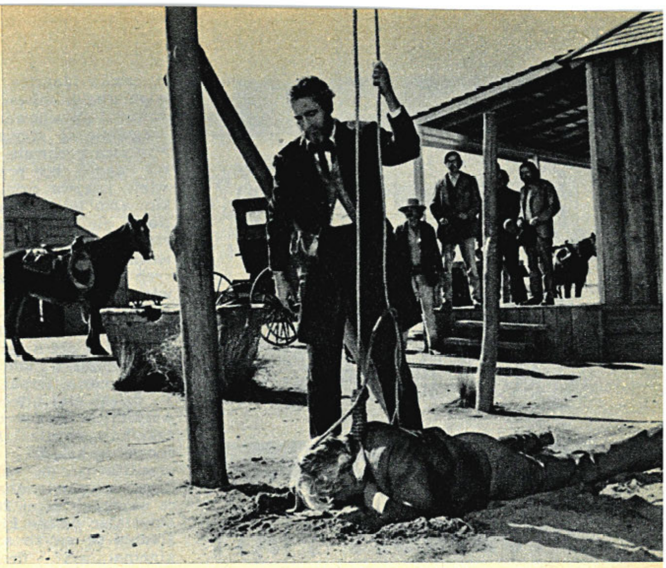
siedemdziesiątych. Kinematografia litewska nie skorzystała jednak z tej szansy. Z jednej strony powielano temat rozrachunkowy (porównajmy trzy filmy: „Nikt nie chciał umierać", „Schody do nieba" i „Męskie lato" — krzywa wiedzie w dół), z drugiej — pozorując głębsze, bardziej uważne spojrzenie na dzisiejszą psychikę pokolenia wojennego, popadano w pretensjonalność, czego widomym przykładem film Almantasa Grikevičiusa „Ave vita", również obejrzany przeze mnie podczas wileńskich „konfrontacji". Owszem, była jeszcze jedna próba otwarcia na współczesność, której dokonał Raimondas Vabalas w filmie „Czerwiec — początek lata", zrealizowanym w roku 1969. Ale i ona spełzła właściwie na niczym, gubiąc się w zakamarkach kreowanej rzeczywistości prowincji litewskiej i dylematach jej mieszkańców, z których niewiele tylko otarło się o życiową prawdę. Sądzę zatem, że to, co dziś obserwujemy, nie powinno zaskakiwać; jest to konsekwencja procesu, który trwa już od dość dawna.

Jakie więc rysują się perspektywy? Nie popadajmy w pesymizm. Kinematografia litewska dysponuje wciąż wieloma atutami. Do najsilniejszych należy wileńska „szkoła operatorska" — nowoczesna, wszechstronna, umiejąca sprostać każdemu zamówieniu — mająca w swych szeregach takich majstrów, jak Jonas Gricius (nie darmo Ko-

zincew kręci z nim jeden film po drugim), Algimantas Mockus, Jan Tomaszewicz czy Donatas Pečura Dalej idą aktorzy: tu trzeba chyba mówić o „szkole poniewieżskiej", kierowanej przez znakomitego reżysera tamtejszego teatru, Juozasa Miltinisa. Z jego ręki wyszli tej miary wykonawcy, co Donatas Banionis, Bronius Babkauskas, Giedyminas Karka i wielu innych. A i reżyserzy litewscy, choć osiedli nieco na laurach, nie są mniej utalentowani niż dawniej. Z pewnością jednak przydałoby się tu kilku młodych ludzi, pełnych animuszu, zespolonych wspólnym programem. Takich, którzy potrafiliby bronić swych artystycznych racji.

Wszystkie dostatki i niedostatki kina litewskiego odbijają się, niby w miniaturowym zwierciadle, w twórczości dokumentalnej. Podobny jest krąg tematyczny, formę określają świetni operatorzy, jak choćby Vitianis Imbrasas, autor filmu „Fuga wiatru i wody" — etiudy przedstawiającej uroki starych wiatraków litewskich. Wśród kilkunastu dokumentalnych krótkometrażówek, pochodzących z okresu ostatnich sześciu — siedmiu lat, lepsze wrażenie sprawiają znowu pozycje starsze, czasem mniej doskonałe technicznie, robione jednak z autentyczną pasją. Bardziej więc podobał mi się film „Tam, za drzwiami" Algimantasa Dausy, dedykowany twórczej indywidualności wspomnianego już reżysera Miltinisa, niż podobny w zamierzeniu „Ja, biedny król" Henrikasa Šablavičiusa, także poświęcony zespołowi teatru w Poniewieżu, ze szczególnym jednak wyeksponowaniem postaci Donatasa Banionisa. W pierwszym filmie, przypominającym koncepcją „Muzykantów" Karabasza, obserwujemy dramatyczne zmagania reżysera z materią sztuki, jego niemal fizyczny trud w nadaniu spektaklowi określonego kształtu; drugi wybiega daleko poza salę teatru, ale mówi o nim znacznie mniej. Bardzo charakterystyczny dla litewskiego dokumentu wydał mi się film „Svirskis" Robertasa Verby, o zmarłym przed przeszło pół wiekiem ludowym rzeźbiarzu przydrożnych świątków i wiejskich kapliczek. Wspominają Svirskisa ludzie już starzy, wspominają serdecznie i z żalem, bo nawet nie wiadomo gdzie go pochowano i czy na jego grobie ktoś krzyż postawił, choć on sam przez kilkadziesiąt lat swego pracowitego życia całą prawie litewską wieś świętymi figurkami przyozdobił. Jest w tym pięknym filmie zaduma nad czasem, który przeminął, nad dolą człowieka, którego nikt za życia nie cenił, jest pochwała piękna ojczystej ziemi. Jak w najlepszych filmach fabularnych naszych litewskich przyjaciół.

JERZY PELTZ



Dał im szkołę
„Życie i śmierć sędziego Beana" — Paul Newman

Hollywood powraca coraz chętniej do starych tematów, a niewyczerpaną kopalnią jest Dziki Zachód.

NOWA FALA: NOSTALGICZNA

Po raz pierwszy telewizja amerykańska ma kłopoty z wypełnieniem programów odpowiednimi filmami. Zawiodły zwłaszcza nowe seriale i wydaje się, że epoka „złotych serii telewizyjnych" typu „Peyton Place", „Ściganego" czy „Bonanzy" należy już do przeszłości. Koszty produkcji rosną bowiem nieustannie i aby je pokryć trzeba włączać do programu coraz większą ilość reklam. Gdy zostanie przekroczona pewna granica, oglądanie filmu jest męką i widzowie przełączają odbiorniki na inny kanał. Europejscy odbiorcy są pod tym względem w lepszej sytuacji. W USA przerwanie emisji niechodliwego serialu zmusza stację do szukania filmów zastępczych. Dotychczas nie było z tym kłopotu: kontraktowano po prostu kolejno filmy wyeksploatowane już w kinach. Dziś jednak są to głównie tuzinkowe sex-filmy z okresu pierwszego przypływu fali erotyki i golizny w amerykańskim kinie. Towarzystwa telewizyjne mają zrozumiałe opory przeciwko wprowadzaniu ich poprzez szklane ekrany do amerykańskich domów. Oczywiście, można sex-filmy poddawać swoistej telewizyjnej cenzurze, ale po wycięciu najbardziej drastycznych scen okazuje się, że okrojony film przestał być atrakcyjny lub w ogóle nie ma sensu.

Tymczasem na wielkich ekranach daje o sobie znać nowy trend, który ktoś trafnie nazwał „nostalgiczną falą". Chodzi tym razem o przeciwieństwo gniewnego, oskarżycielskiego spojrzenia na minione lata, którego wyrazem były filmy typu „Czyż nie dobija się koni?". Odnosi się wrażenie, że nagle wszyscy zaczęli wspominać okres międzywojenny z łezką i sentymentem, rozczulając się nad bezpowrotnie minioną przeszłością. Fakt, że taki sztandarowy szermierz rozpętanego seksu, jak angielski reżser Ken Russell, nakręcił bezpośrednio po skandalizujących „Diabłach" musicalowego „Mojego chłopaka" z Twiggy — dał producentom wiele do myślenia. Tym bardziej że Russell znów trafił w dziesiątkę: film cieszy się olbrzymim powodzeniem; podobnie jak wznowiony musical Busby Berkeleya z roku 1943 „Cała banda jest tutaj". Trwają więc gorączkowe poszukiwania starych tematów lub filmów, które nadają się na „remake" — ponowną realizację. A że przyolywowi wsoomnień sprzyja najlepiej sentymentalna muzyka,

Korespondencja z Hollywoodu

więc „nostalgiczna fala" chętnie stroi się w kostium musicalu. I tak pamiętny romantyczny „Zaginiony horyzont" Franka Capry z roku 1937 będzie nakręcony na nowo, a rolę angielskiego dyplomaty (poszukującego w Himalajach krainy wiecznej młodości Shangri-La), którą niegdyś grał Ronald Colman, odtworzy teraz Peter Finch.

Nie ustaje również akcja demitologizacji Dzikiego Zachodu. Po odbrązowieniu Custera, Earpa, Hollidaya itp. — John Huston sięgnął po postać sędziego Roy Beana, odmalowanego już kiedyś w filmie "The Westerner" (1940), z Walterem Brennanem w roli głównej i w telewizyjnym serialu sprzed kilkunastu lat. Bean (1825—1903) jest postacią mocno kontrowersyjną i zarówno historyczne przekazy, jak i krążące o nim legendy, przeczą sobie nawzajem. Wiadomo że miał przydomek „Hanging Judge" (wieszający sędzia albo wiszący sędzia), ale jedni twierdzą, że przydomek pochodził od surowych wyroków, inni zaś, że od pechowego samobójstwa, bo Bean chciał się kiedyś powiesić. A w ogóle to był on sędzią samozwańczym; był także wspólnikiem swych braci, prowadzących domy gry i saloony. W każdym razie Huston ma olbrzymią swobodę w malowaniu postaci Beana, a Paul Newman, który go gra, olbrzymie pole do popisu. Jego partnerkami są Ava Gardner i Jacqueline Bisset.

Niedługo wybije godzina Oscarów. W tym roku budzą one jednak więcej wątpliwości niż emocji. Znów bowiem forsuje się typowo komercyjne landary, jak „Mikołaj i Aleksandra" produkcji Sama Spiegla. Wydaje się, że najtrafniej przyznało dotychczas swe nagrody — Złote Globusy — stowarzyszenie dziennikarzy zagranicznych, akredytowanych w Hollywoodzie. Laureatem został „Francuski łącznik" Williama Fredkina, który otrzymał poza tym nagrodę za najlepszą reżyserię, a odtwórca głównej roli Gene Hackman — za najlepsze aktorstwo. Najlepszą aktorką została Jane Fonda („Klute"), a nagrody za najlepszy musical zebrał „Skrzypek na dachu" wraz z odtwórcą głównej roli — Topolem. Jeżeli hollywoodzka akademia pójdzie śladami krytyków, zdoła jeszcze ocalić resztki splendoru otaczającego tradycyjne Oscary.

MICHAEL BEAM

Szkoła musicalu
„Mój chłopak" — Twiggy

JERZY TOEPLITZ

KARTKI Z KALENDARZA

27 MARCA 1947

DWUDZIESTY PIĄTY FOTEL

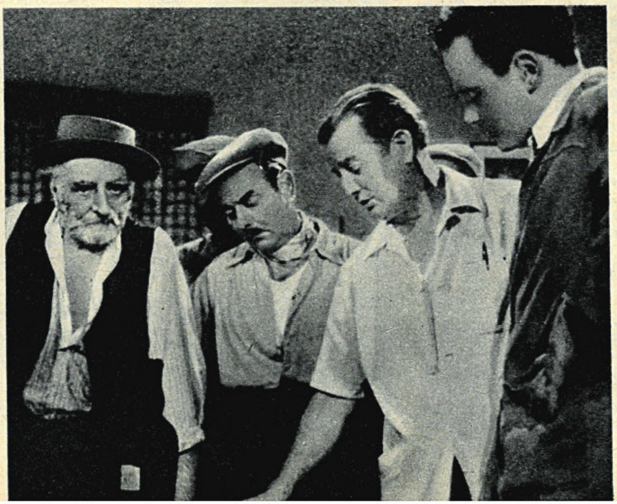
Dla filmu był to dzień niezwykle uroczysty. 27 marca 1947 roku, przed dwudziestu pięciu laty, w dostojnej sali „Pod kopułą" Akademii Francuskiej rozjarzyły się światła reflektorów, zaszumiały cichutko kamery zdjęciowe i rozległy się głosy inżynierów dźwięku. To ekipy aktualności filmowych, po raz pierwszy wpuszczone do siedziby „zielonych fraków", zapisywały na taśmie ceremoniał przyjęcia nowego członka Akademii. Na fotelu oznaczonym rzymską cyfrą XXV zasiąść miał Marcel Pagnol, autor sztuk teatralnych i scenariuszy, reżyser i producent filmowy. Wprawdzie rozpoczynał swą artystyczną karierę pod znakiem Melpomeny, ale od początku lat trzydziestych zdradził ową muzę dla jej najmłodszej siostry, nie posiadającej żadnego imienia, a oznaczonej po prostu kolejnym, dziesiątym numerem. Z uzasadnionych więc powodów, i bez żadnej reklamowej przesady, uznali ludzie francuskiego filmu dzień 27 marca za swoje, przede wszystkim, święto. Wkroczenie Pagnola „Pod kopułę" było dla nich oficjalnym aktem nobilitacji kina. Trzysta lat licząca sobie instytucja pokwitowała w ten sposób egzystencję nowej artystycznej dyscypliny.

Na dwudziestym piątym fotelu zasiadało od roku 1635 wielu akademików, znanych i nieznanych. A pierwszym z nich był dzielny żołnierz, mistrz rycerskich pojedynków, a przy okazji i pisarz — Pierre de Boissat. W roku pańskim 1631 wydał drukiem w Paryżu opowieść biograficzną, noszącą długi i romantyczny zarazem tytuł: „Historia czarnomorska o życiu i o miłości Aleksandra Kastrioty, stryjecznego wnuka Skanderbega i Olympii, pięknej Greczynki z rodu Paleologów". Aż dziw, że tak piękny temat nie doczekał się do tej chwili filmowej edycji. Po panu de Boissat przyszli inni. W XIX wieku z fotelem XXV związane były nazwiska Hipolita Taine'a i Alberta Sorela. W naszym stuleciu przez lat niemal czterdzieści, bo od 1907 do 1945 roku „urzędował" na akademickim stolcu pisarz Maurice (Charles) Donnay, autor popularnych bulwarowych komedii: „Kochankowie" i „Wychowanie księcia".

Zgodnie ze zwyczajami nowy akademik wygłasza pochwałę swego poprzednika. Marcel Pagnol nie przeznaczył wprawdzie zbyt wiele miejsca działalności Donnaya w prekinowym teatrze chińskich cieni „Le Chat Noir", ale za to silnie i niemal od razu uderzył w filmowe struny. Zgodnie ze swymi teoriami z lat trzydziestych, teoriami, których się nigdy nie wyrzekł, mówca poświęcił wiele uwagi filmowi potraktowanemu jako nowe wcielenie, udoskonalone oczywiście, teatralnego widowiska. Mówił, że wielkim szczęściem dla dramaturgów, a także dla powieściopisarzy i kompozytorów jest to, że powstała nowa, wspaniała sztuka — filmowa. To dzięki niej utwory znakomitych artystów wszystkich czasów docierają do najdalszych zakątków świata. Komedia Donnaya „Wychowanie księcia" doczekała się pięciuset przedstawień (od 1900 roku), a jej adaptacja filmowa wyświetlana była w przeciągu kilku co najmniej lat na 20 tysiącach seansów. Zachwalając potęgę kina, nawiązał Pagnol pośrednio do swych słów z artykułu „Paryska kinematurgia", drukowanego w 1932 roku, w piśmie „Cahiers du Film": *„Nowe pole otwiera się przed autorami i dziś możemy tworzyć dzieła, na które nie mogli się zdobyć, nie posiadając odpowiednich możliwości, ani Sofokles ani Racine, ani Molier".*

Nowego członka Akademii witał w imieniu kolegów pisarz Jerôme Tharaud. I on także w swym przemówieniu nie pominął milczeniem spraw filmu. Chwalił, oczywiście, twórczość Pagnola, tak teatralną, jak filmową, przede wszystkim za jej prostotę, szczerość, ciepło i dobroduszny humor. Orator cytował uśmiech Fernandela, jako typowy przejaw specyficznej atmosfery utworów Pagnola. A jakby na marginesie wyrazów uznania i komplementów, wystąpił Tharaud z własną, interesującą i oryginalną teorią o istocie kina. Mówca, tłumacząc dlaczego to Pagnol uczynił film głównym terenem swej działalności, stwierdził, że film — w przyjętej konwencji artystycznej — jest bardziej konsekwentny i jednolity, aniżeli teatr. Na scenie jedynym elementem rzeczywistym, prawdziwym jest aktor, ale otoczony fałszem dekoracji i rekwizytów. Na ekranie aktor jest tylko obrazem, jednym wśród wielu, cieniem wśród innych cieni, niczym się nie odróżnia od tła, na którym występuje. I w rezultacie staje się w tym samym stopniu prawdziwy lub fałszywy, jak i cała reszta spektaklu.

Po dwudziestu pięciu latach od wyboru w skład Akademii, Marcel Pagnol nic nie stracił z młodzieńczej werwy i energii. Napisał kilka tomów pamiętników, powieść, występuje i tworzy dla telewizji. Jest rówieśnikiem kina i od dawna mógłby sobie pozwolić na odpoczynek. Jest bardzo bogaty, a jego majątek dzięki magii wielkich i małych ekranów stale się pomnaża. Ale autor „Topaza", marsylskiej trylogii i „Żony piekarza" — wyszukuje sobie wciąż nowe zajęcia. Czyta klasyków łacińskich w oryginale, studiuje matematykę, opatentował model siekiery o dwóch ostrzach, ale najbardziej jest dumny z tego, że w swej prowansalskiej posiadłości koło Cagnes odkrył podziemny strumień. *„Czymże są sztuki teatralne w porównaniu z moim potokiem? Czy będą grać moje sztuki po mojej śmierci? To nie takie pewne. Ale strumień — ten nigdy nie przestanie płynąć. I to jest cudowne".*



Nie stracił młodzieńczej werwy
Marcel Pagnol (drugi z prawej)

„AGENT NR 1" (Polska). Scenarzysta i reżyser nie wykorzystali możliwości tkwiących w temacie i nie starali się wyjść ponad przeciętność filmu sensacyjnego.

„SWIĄTYNIA DIABŁA" (Japonia). Film interesujący jako zjawisko, dzięki któremu można sobie wyrobić sąd o przeciętnej japońskiej produkcji.

„ZMIERZCH BOGÓW" (Włochy-NRF). Faszyzm jest tu zjawiskiem satanicznym, tajemnicą, niewytłumaczalną chorobą. Visconti próbuje pomieścić w swym fresku wszelkie literackie, malarskie czy muzyczne reminiscencje, którymi od lat karmi się jego sztuka.

„UCIEC JAK NAJBLIŻEJ" (Polska). Debiut młodego reżysera Janusza Zaorskiego. Zabawny i trafny portret jego rówieśników. Szkoda, że brak filmowi dramatyzmu i głównej osoby.

Nasi recenzenci pisali...

„BŁĘDNY OGNIK" (Francja-Włochy). Najlepszy film Louis Malle'a. Samobójstwo bohatera jest tutaj nie tyle manifestacją pewnej filozofii, ile rezultatem życiowej klęski chybionego intelektualisty.

„MAYERLING" (Francja—Wielka Brytania). Ten melodramat odznacza się sprawną robotą; nieudolność, choćby sfery były najwyższe, a uczucia najgorętsze, nie ma dziś żadnych szans.

„ZABIJCIE CZARNĄ OWCĘ" (Polska). Nie potrafi ukazać prawdziwego dramatu samotnego dwudziestolatka; dać temu dramatowi siły poezji czy reportażowej prawdy.

„I ZNÓW SKACZĘ PRZEZ KAŁUŻE" (Czechosłowacja). Karol Kachyna wprowadza nas w świat wyobraźni dziecka. Ciepło, optymizm tego filmu są również potrzebne zracjonalizowanym umysłom dorosłych.

Panie Redaktorze!

Z dużym zainteresowaniem zbieram od wielu lat wszelkie wiadomości dotyczące wprowadzania filmu do szkolnictwa. Ostatnio FILM poświęca tej sprawie wiele miejsca; chciałbym więc podzielić się kilkoma uwagami.

Brałem czynny udział w II Ogólnopolskim Seminarium pod hasłem „Film oświatowy w wychowaniu młodzieży", które zorganizowano w Gdańsku i byłem pełen uznania dla organizatorów tej imprezy. Ale z przykrością muszę stwierdzić, że nie podkreślono tam wagi sprawy, nie postulowano, by — po tylu latach dyskusji i rozważań — Ministerstwo Oświaty zdecydowało się na wprowadzenie do programów nauczania bodaj jednej godziny tygodniowo poświęconej właściwemu odbiorowi filmu przez młodzież. Dyskusja była właściwie powtórzeniem tego, co już zostało powiedziane na łamach prasy, w radiu czy TV. Dyskusja zaś na łamach „Kamery", w której wypowiadali się różni autorzy na temat tego seminarium, była tylko grzecznym ukłonem pod adresem organizatorów i również nie wniosła nic nowego. W wielu już szkołach średnich nauczamy, stosując kontrolne maszyny cyfrowe i wiele innych nowości technicznych, a tymczasem dla zagadnień związanych z filmem — z którym przecież i młodzież, i nauczyciele stykają się od wielu lat — wciąż nie można wygospodarować w programach nauczania choćby godziny tygodniowo. Co gorzej — nie dostrzega się konieczności wprowadzenia takiego przedmiotu w szkołach pedagogicznych. Co zrobi młody nauczyciel, gdy zetknie się z takim samym uczniem, jakim sam był przed rokiem czy przed dwoma laty? W jaki sposób wytłumaczy uczniom, jak rozumieć, interpretować obejrzany na jego lekcji film?

Autorzy artykułów zamieszczonych w „Kamerze" (nr. 1/1972) i w FILMIE (8/1972) uważają polonistów za prekursorów wprowadzania filmu do szkół. Stanowisko to jest krzywdzące dla licznej rzeszy nauczycieli — choćby szkół zawodowych — dla wszystkich niehumanistów. Oni również od bardzo dawna posługują się filmem w swej pracy.

Jako jeden z wielu gorących zwolenników wprowadzania filmu do szkół jako przedmiotu obowiązkowego, z radością czytam wszystko, co sprawy tej dotyczy. Obawiam się jednak, że nie jest to takie proste. Kuratoria szkolne zupełnie nie są zorientowane, kto na ich terenie mógłby nauczać tego przedmiotu bezbłędnie. Nie wiadomo też kto, w oparciu o jakie przepisy i zarządzenia, będzie weryfikował w kuratorium osoby do takiego nauczania uprawnione. Wiele jest jeszcze niewiadomych — a sprawa przecież bardzo ważna!

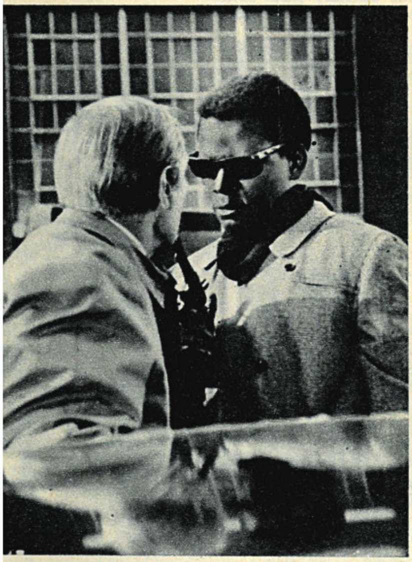
L. W.
(imię i nazwisko znane redakcji)

IDZIEMY DO KINA

BĄDŹ W PORCIE NOCĄ

(The Lost Man)

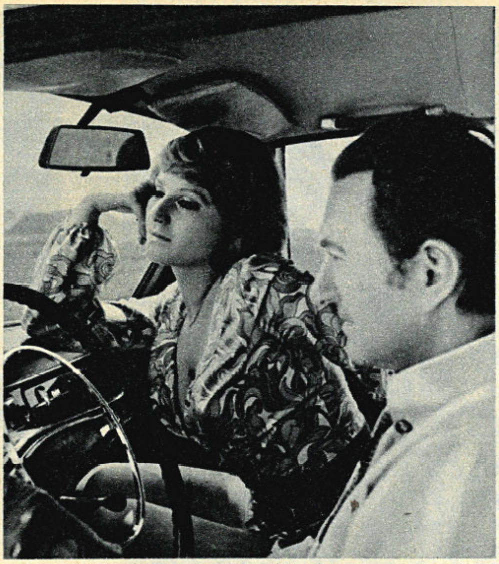
Scenariusz (według powieści **„Odd Man Out“ Fredericka Laurence Greena)** i reżyseria: **Robert Alan Aurthur.**
Zjęcia: **Jerry Finnerman**
Muzyka: **Quincy Jones**
Wykonawcy: Jason Higgs — **Sidney Poitier,** Cathy Ellis — **Joanna Shimkus,** Dennis Laurence — **Al Freeman jr.,** inspektor policji Hamilton — **Michael Tolan,** Eddie Moxy — **Leon Bibb,** Barnes — **Richard Dysart,** fotograf — **David Steinberg,** Sally — **Beverly Todd,** Orville — **Paul Winfield,** Reggie Page — **Bernie Hamilton,** Ronald — **Richard Anthony Williams,** kapitan policji — **Dolph Sweet,** Terry — **Arnold Williams,** Theresa — **Virginia Capers,** Diane — **Vonetta McGee,** dyrektor Warren — **Frank Marth,** pani Harrison — **Maxine Stuart,** właścicielka domu publicznego — **Paulene Myers,** Willie — **Lee Weaver,** Miller — **Morris Erby,** Teddy — **Doug Johnson.**
Reżyseria polskiej wersji językowej: **Maria Olejniczak**
Produkcja: **Edward Muhl i Melville Tucker** dla Uniwersal Picture (USA) — 1969.



*

Druga z kolei — po słynnym filmie Carola Reeda z roku 1947 — ekranowa adaptacja książki Fredericka Laurence Greena „Niepotrzebni mogą odejść“. Amerykański reżyser zachował schemat fabularny powieści, ale przeniósł akcję z północnej Irlandii, walczącej przeciwko brytyjskiemu panowaniu do współczesnej Ameryki z jej problemami rasowymi. Przeżycia zaszczutego, ściganego przez policję człowieka (przywódcy bliżej nieokreślonej organizacji murzyńskiej), otoczonego powszechną obojętnością. Krytyka dość zgodnie uznała ten film za blade odbicie klasycznego filmu Reeda, nie dorównujące ani jego sile moralnej, ani mistrzostwu formy.

Uwaga! Film jest wyświetlany bez dodatku krótkometrażowego.



SZEROKIEJ DROGI, KOCHANIE

Scenariusz: **Olgierd Czerniewicz**
Dialogi: **Stanisław Dygat**
Reżyseria: **Andrzej J. Piotrowski**
Zdjęcia: **Andrzej Ramlau**
Muzyka: **Waldemar Kazanecki**

Wykonawcy: Zuzanna — **Małgorzata Niemirska,** dr Jaroń — **Wieńczysław Gliński,** Maćkowski, właściciel warsztatu — **Leon Niemczyk,** Mucha, dziennikarz — **Witold Pyrkosz,** Gabrysia — **Anna Dziadyk,** Janek — **Jerzy Janeczek.**

Produkcja: PRF „Zespoły Filmowe“ — Zespół ILUZJON — 1971.

*

Barwny film psychologiczny wykorzystujący klasyczną sytuację dramaturgiczną „zamkniętych drzwi“. Akcja rozgrywa się w ciągu kilkunastu godzin w kręgu osób, które zetknął ze sobą przypadek. Wkrótce recenzja.

Dodatek: „Ich miłość“. Scenariusz: **Stanisław Manturzewski i Roman Wionczek.** Realizacja: **Roman Wionczek.** Zdjęcia: **Janusz Kreczmański.** Produkcja: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych — 1971. Reportaż o młodym małżeństwie: Polki i Afrykanina z Ghany.

MÓJ KOCHANY ROBINSON

(Mein lieber Robinson)

Scenariusz: **Klaus Poche**
Reżyseria i zdjęcia: **Roland Gräf**
Muzyka: **Gerhard Rosenfeld**
Wykonawcy: Peter Grunner zwany Robinsonem — **Jan Bereska,** jego ojciec — **Alfred Müller,** Karin — **Gabriele Simon,** Barbara — **Karin Gregorek,** Adam Kowalski, kierowca — **Dieter Franke,** „Antena“ — **Lothar Tarelkin,** gospodyni Karin — **Käthe Reichel.**
Reżyseria polskiej wersji językowej: **Maria Piotrowska**
Produkcja: **DEFA** (Grupa „Roter Kreis“) — NRD — 1971.

*

Współczesny film obyczajowy. Uczucie dwojga młodych i portret dziewiętnastolatka, któremu z trudnością przychodzi pożegnać się z dzieciństwem i przyjąć na siebie odpowiedzialność nie tylko za własny los.

Dodatek: „Walka aż do zwycięstwa“. (Hasta a victoria siempre). Realizacja: **Santiago Alvarez.** Zdjęcia: **Enrique Cardenes** i archiwum. Produkcja: ICAIC (Kuba) — 1967. Film o walkach wyzwoleńczych w Boliwii, w których uczestniczył i poległ Che Guevara.

Dziewięciu gniewnych ludzi

wybitny — 6, b. dobry — 5, dobry — 4, dyskusyjny — 3, słaby — 2, zły — 1

TYTUŁ FILMU	L. Bukowiecki	B. Drozdowski	I. Eljasiak	S. Grzelecki	S. Janicki	Z. Kałużyński	B. Michałek	Z. Pitera	J. Płażewski
Świątynia diabła	5		5			4			
Dodes'ka-den	5	4	5		3	5		5	
Ludzie przeciwko sobie	5	5	4	3	5	4		4	
Uciec jak najbliżej	4	4	3	4	4				
Dyrektor	4						3	4	
Cromwell				3		4		3	
Złota wdówka	3	3	3			3		3	
Agent nr 1	4			3			3		2
Słoneczniki			3		4	2		2	
Lala	3	3	3	3			2	2	
Przyjęcie	3	2	2					2	
Zaloty pięknego dragona	1	2	2					2	

REDAGUJE KOLEGIUM W SKŁADZIE: Tadeusz Karpowski (z-ca redaktora naczelnego), Bolesław Michałek (redaktor naczelny), Jerzy Peltz (sekretarz redakcji), Zbigniew Pitera, Elżbieta Smoleń-Wasilewska, Ewa Toeplitz (redaktor graficzny). **REDAKCJA:** Warszawa, ul. Puławska 61. Telefony: redaktor naczelny — 44-50-18 lub w. 116. Centrala — 44-40-31 i 44-40-32. Sekretarz redakcji w. 115, dział krajowy — w. 113, dział zagraniczny — w. 115, dział graficzny — w. 112.

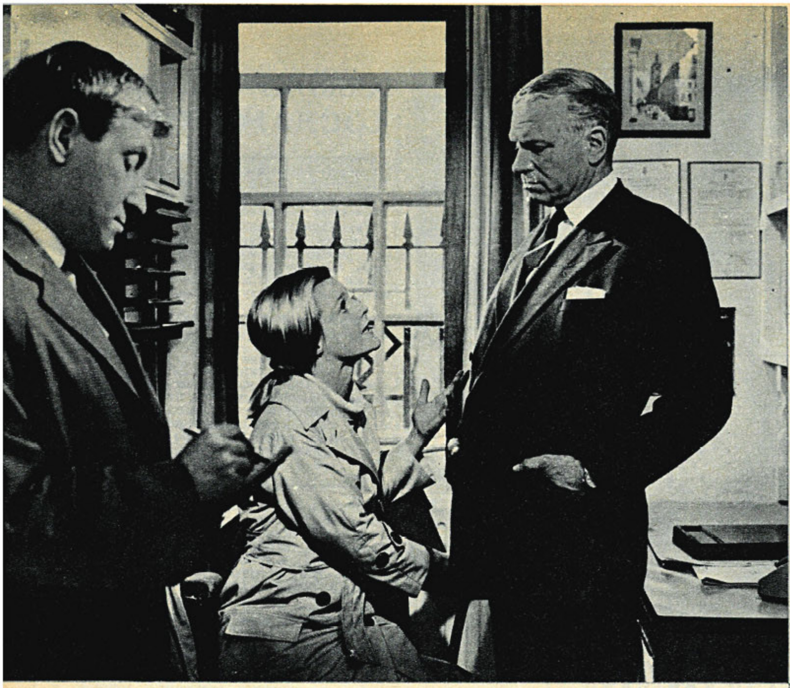
ZDJĘCIA KRAJOWE: Centrala Wynajmu Filmów, Centralna Agencja Fotograficzna, Przedsiębiorstwo Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe“, R. Pajchel, R. Sumik, archiwum. **ZDJĘCIA ZAGRANICZNE:** Lenfilm, Mosfilm, V. Plotnikow (ZSRR), Wytwórnia Filmów Fabularnych w Barrandovie (Czechosłowacja), Defa Film (NRD), „Cinemonde“, Unifrance Film (Francja), Metro-Goldwyn-Mayer (USA), Galatea (Włochy), UPI, archiwum.

FILM
TYGODNIK

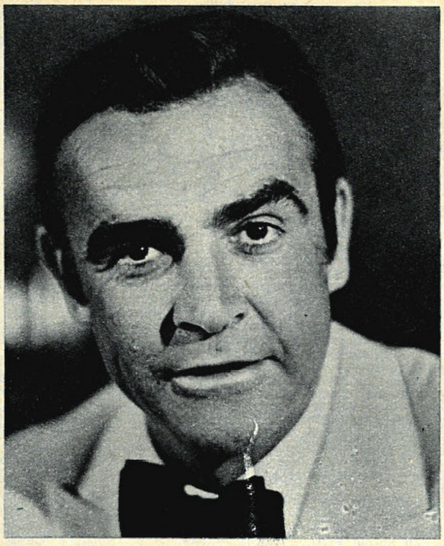
WYDAWCA: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. **ADMINISTRACJA:** ul. Puławska 61, tel. 44-50-19. Cena prenumeraty za granicą: kwartalnie — 54,60; półrocznie — 109,20; rocznie — 218,40. Przedpłaty na prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch“ w Warszawie, ul. Wronia 23, za pośrednictwem PKO Warszawa, konto nr 1-6-100024. Druk: Dom Słowa Polskiego, Warszawa, ul. Miedziana 11.

Numer oddano do druku 18.III.1972 r. Zam. 2040 A-14

INDEKS 35904



Carol Lynley i Laurence Olivier (z prawej) — „Bunny Lake zaginęła"



Sean Connery jako James Bond — „Piorun kulisty"

Przegląd filmów angielskich

zorganizowany przez Filmotekę Polską, odbywa się obecnie w warszawskim kinie „Iluzjon". Obszerny program przeglądu obejmuje filmy zrealizowane w różnych okresach historii kinematografii brytyjskiej — od wczesnych prymitywów do głośnych pozycji ostatnich lat. Oto kilka zdjęć.

Charlton Heston i Richard Johnson — „Chartum"

Glenda Jackson — „Zakochane kobiety"